EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE

03
5
3

MARTIN HEIDEGGER

CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA

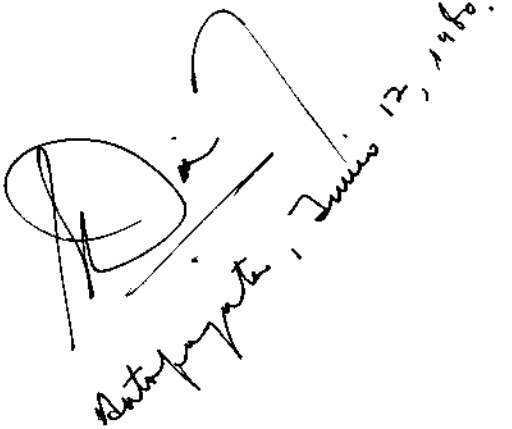
**CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES**

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la Ley N°17.336 sobre Propiedad Intelectual en Chile.

MARTIN HEIDEGGER

EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE

Traducción de Ronald Kay



EDICIONES DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HUMANISTICOS

1976

© RONALD KAY, 1976 Inscripción Nº 45883

Impreso en los talleres del Departamento de Estudios Humanísticos, República 475, Santiago.

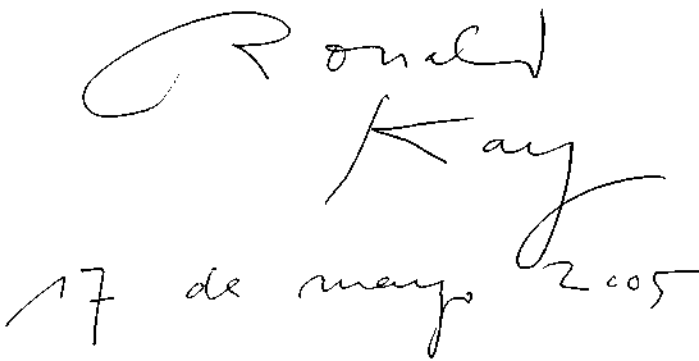
La presente traducción corresponde a la última versión de Heidegger a la edición de 1960 de Philipp Reclam Jun. Stuttgart, alterada y corregida, más un suplemento inédito.

Primera Edición
1976

La presente edición es para uso exclusivo de estudiantes de la Universidad de Chile.

Impreso en Chile
Printed in Chile

a Jorge Guzmán



NOTA DEL TRADUCTOR

Con algunas acotaciones se quiere hacer visible los pormenores y pormayores que significa traducir un texto ontológico.

Heidegger se ha referido repetidas veces a la dificultad lingüística que de por sí ofrece el pensar acerca del ser: "En consideración de lo tosco y 'no bello' de la expresión dentro de los siguientes análisis, puede ser oportuna esta observación: una cosa es reportar narrativamente acerca de lo *siente*, y otra es, aprehender lo siente en su *ser*. Para esta última tarea no sólo faltan casi siempre las palabras, sino sobre todo la 'gramática'. Si se permite una alusión a investigaciones analíticas del ser, anteriores e incomparables en su nivel, entonces compárese párrafos ontológicos del *Parmenides* de Platón, o el capítulo cuarto del libro séptimo de la Metafísica de Aristóteles, con un trozo narrativo de Tucídides, y se verá lo inaudito de las formulaciones que les eran propuestas a los griegos por sus filósofos. Y donde las fuerzas son esencialmente menores, y encima el dominio de ser que hay que franquear es ontológicamente mucho más difícil que el que tenían ante sí los griegos, se intensificará la complicación de la formación de conceptos y la dureza de la expresión". (cf. *Sein und Zeit*, párrafo 7). "Queda una inevitable emergencia, que el lector que naturalmente llega desde afuera al ensayo, de partida y por largo tiempo, no se represente ni interprete el estado de cosas desde la región de la fuente de lo por pensar. Pero para el autor mismo queda la emergencia, de hablar en cada caso, en las distintas estaciones del camino, en el lenguaje justamente oportuno". (cf. Suplemento de *El origen de la obra de arte).*

Si Heidegger al franquear el *dominio del ser* se ve urgido a distorsionar el lenguaje y reconfigurarlo en el límite de lo comprensible, recurriendo a toda posibilidad que le ofrece la sintaxis, la morfología y la etimología, el traductor necesariamente se encuentra en idéntica condición y aún peor, ya que carece de la inmediatez de la visión del autor. Por ello, como *conditio sine qua non*, estará obligado a re-ver lo avistado para luego perpetuarlo en un idioma de mecanismos y recursos dispares. Entonces no deberán ser motivo de extrañeza, los forcejeos y las alteraciones que debió hacer el traductor con el lenguaje, sino un incentivo para ganar a través de esas dislocaciones lo que se vio originariamente.

Si se acepta que todo creador cambie la estructura del mundo y por ende, a la vez, indisolublemente, el lenguaje, su traductor no podrá hacer menos: tendrá por la fuerza de la estructura que incorporarla al lenguaje al que traduce. Así todo intento de versión a un lenguaje ya lexicalizado y preesta-

blecido (en este caso pre-heideggeriano) será desde sus inicios y sin vuelta un acto fallido. ...*sobre todo en la época de su aparición, el mayor elogio de una traducción es no leerse como un original de su idioma.* (W. Benjamín LAS TAREAS DEL TRADUCTOR).

Demás estará decir que si en la actualidad ya existen tres traducciones al castellano, este cuarto intento se hace porque a nuestro juicio los anteriores son insuficientes. No entraremos al cotejo denigrante, comparando ciertos párrafos en los que para nosotros se cometen errores que opacan definitivamente el texto, porque por una parte entendemos estas traducciones como un esfuerzo legítimo, y por otra, porque, como principio, creemos que la eficacia de un concepto traducido sólo se podrá medir por su significatividad a lo largo de todo el texto: cotejar partes aisladas sería una falacia. Por lo demás las traducciones mencionadas tienen indudables aciertos, que en la medida que convenían al criterio de la nuestra, nos los hemos apropiado.

Entendiéndose siempre como insuficiente, nuestro trabajo ha querido ser lo más difícil posible, reproduciendo con el máximo rigor las sinuosidades de la complicación y complejidad de los conceptos. Pero en los casos en que ciertos matices del alemán, incuestionablemente importantes, pero no esenciales, empañaban más que aclaraban el texto, hemos escogido la expresión más llana del castellano.

Cabe señalar también que para cada concepto estructurador de la meditación hemos usado *uno* en castellano (pese que en las distintas partes del texto, podría haberse traducido aparentemente con otros con el objeto de denotar las distintas connotaciones del mismo), para mantener nítidamente el ensamblaje y la unidad de la estructura. Además, como ambos idiomas tienen campos semánticos de distinto perímetro, a veces, frente a una alta diferenciación lexical que Heidegger introduce al alemán, el arsenal de términos castellanos rápidamente se agota, por lo cual hemos usado las nociones más significativas del castellano para los conceptos claves alemanes, y donde quizá se pudo haber usado el mismo término castellano para otro alemán, hemos temido que sustituirlo por otro. Pedimos que se tome en cuenta este procedimiento de selección que se hizo con la finalidad de conservar los paradigmas conceptuales.

Insistimos que eficacia de la traducción se medirá por la comprensión de lo que como totalidad dice el autor.

Origen significa aquí aquello desde dónde y mediante qué una cosa es lo que es y cómo es. Lo que algo es, cómo es, lo designamos su esencia. El origen de algo es la procedencia de su esencia. La pregunta hacia el origen de la obra de arte, pregunta por la procedencia de su esencia. La obra surge, según la representación corriente, de y mediante la actividad del artista. Pero ¿mediante qué y desde dónde el artista es lo que él es? Mediante la obra; pues, que una obra honre a su maestro, significa: recién la obra hace advenir al artista como maestro del arte. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. No obstante, ninguno de los dos (so)porta al otro. Artista y obra *son*, en cada caso, en sí y en su relación recíproca, mediante un tercero, que ciertamente es lo primero, a saber, mediante aquello, desde donde dónde artista y obra de arte tienen su nombre, mediante el arte.

Tan necesariamente como el artista es el origen de la obra de otro modo que la obra el origen del artista, tan ciertamente es el arte en aún otro modo, a la vez, el origen de la obra y del artista. Pero ¿es que el arte puede ser un origen?, ¿dónde y cómo hay arte? El arte ahora tan sólo es una palabra, a la que ya no corresponde nada real. Puede que valga como una representación global, en la que incluimos lo único que es real del arte: las obras y los artistas. Aun cuando la palabra arte designara más que una representación global, lo mentado con la palabra arte sólo podría ser a base de la realidad de las obras y artistas. ¿O la cosa es al revés? ¿Hay sólo obra y artista en cuanto el arte sea su origen?

Caiga donde caiga la decisión, la pregunta hacia el origen de la obra de arte deviene la pregunta hacia la esencia del arte. Pero como, sin embargo, tiene que quedar abierta la pregunta, si y cómo es el arte, intentaremos encontrar la esencia del arte allí donde, sin lugar a dudas, rige realmente el arte. El arte esencia* en la obra de arte. Pero ¿qué y cómo es una obra de arte?

Lo que el arte sea, ha de poderse inferir de la obra. Lo que la obra sea, sólo lo podemos experienciar* desde la esencia del arte. Cualquiera nota fácilmente que nos movemos en un círculo. El sentido común exige,

porque este círculo es una infracción contra la lógica, que sea evitado. Se cree que lo que el arte es, puede deducirse de las obras de arte antemanas,* mediante una contemplación comparativa de ellas. Pero ¿cómo estaremos seguros de que para semejante contemplación nos basemos de hecho en obras de arte, si no sabemos previamente lo que el arte sea? Pero así como no se puede obtener la esencia del arte por una recolección de características en las obras de arte antemanas, tampoco se puede por una deducción de conceptos más altos, porque esta deducción ya tiene previamente en vista aquellas determinaciones que deben bastar para suministrarnos como obras de arte lo que previamente tomamos como tales. Pero el recolectar obras tomándolas de lo antemano y el deducir a partir de principios, son aquí igualmente imposibles y, donde se ejerciten, un autoengaño.

Así debemos consumar el curso del círculo. Esto no es un recurso de emergencia ni una insuficiencia. Pisar este camino es el vigor; y mantenerse en este camino es la fiesta del pensamiento, supuesto que el pensar sea un oficio. No sólo el paso principal de la obra al arte es, como el paso del arte a la obra, un círculo, sino que cada uno de los pasos individuales que intentemos, gira en este círculo.

Para encontrar la esencia de aquel arte, arte que realmente esté en la obra, vamos en busca de la obra real y preguntamos a la obra, qué y cómo es.

Obras de arte son conocidas por todos. Obras plásticas y de arquitectura se encuentran colocadas en las plazas públicas, en las iglesias y en las casas. Obras de arte de las más distintas épocas y pueblos están colocadas en colecciones y exposiciones. Cuando contemplamos las obras de arte con miras a su intocada realidad y en ello no nos autoengañamos, entonces se muestra que las obras son tan naturalmente antemanas, como también lo son, por lo demás, las cosas. El cuadro cuelga en la pared como una escopeta o un sombrero. Una pintura, p. ej. aquella de van Gogh, que representa un par de zapatos de campesino, es trasladada de una exposición a otra. Las obras son expedidas como el carbón del Ruhr o los troncos de la Selva Negra. Los himnos de Hölderlin estaban empaquetados durante la campaña como los útiles de limpieza en las mochilas. Los cuartetos de Beethoven están en las bodegas de la casa editora como las papas en el subterráneo.

Todas las obras tienen esto cósico. ¿Qué serían sin esto? Pero quizá nos choca este enfoque harto burdo y externo de la obra. Dentro de tales representaciones de la obra, puede que se mueva el servicio de acarreo o la encargada de la limpieza del museo. Nosotros sí que debemos tomar las

obras así como ellas se enfrentan a quienes las vivencian* y gozan. Pero la vivencia estética, frecuentemente invocada, tampoco puede pasar por alto lo cósico de la obra de arte. Lo pétreo está en la obra arquitectónica. Lo lígneo en el entallado. Lo cromático en la pintura. Lo vocal en la obra de lenguaje. Lo sonoro en la obra musical. Lo cósico es tan indesplazable en la obra de arte, que debemos decir más bien al revés: la obra arquitectónica está en la piedra. La obra tallada, en la madera. El cuadro, en el color. La obra de lenguaje, en la voz. La obra musical, en el sonido. Comprensible de suyo, se responderá. Por cierto. Pero ¿qué es esto cósico comprensible de suyo en la obra de arte?

Presumiblemente se haga superfluo y perturbador preguntar por lo cósico, porque la obra de arte por sobre lo cósico es además algo otro. Esto otro, lo que hay en esto otro, constituye lo artístico. La obra de arte, por cierto, es una cosa manufacturada, pero dice aún algo otro de lo que la mera cosa misma es, ἄλλο ἀγορεύει. La obra hace público lo otro, manifiesta lo otro, es alegoría. A la cosa manufacturada, se junta en la obra de arte aún algo otro. Juntar significa en griego συμβαλλειν. La obra es símbolo.

Alegoría y símbolo proporcionan el marco de representación en cuya vía visual se mueve, desde hace mucho, la caracterización de la obra de arte. En la obra, tan sólo esto uno que manifiesta algo otro, esto uno que aúna con un otro, es lo cósico en la obra de arte. Pareciera casi, que lo cósico en la obra de arte fuera como el cimiento en el cual y dentro del cual lo otro y lo propio estuviera construido. ¿Y no es esto cósico en la obra lo que propiamente hace el artista en su oficio?

Queremos encontrar la inmediata y plena realidad de la obra de arte: sólo así encontraremos también en ella el arte real. Por lo tanto, debemos poner primeramente la vista en lo cósico de la obra. Para eso es necesario que sepamos con suficiente claridad, lo que una cosa es. Sólo entonces se podrá decir si la obra de arte es una cosa, pero una cosa a la que aún está adherido algo otro; recién entonces se puede decidir si la obra en el fondo es algo otro y nunca una cosa.

LA COSA Y LA OBRA

¿Qué es entonces en verdad la cosa, en cuanto cosa? Cuando preguntamos así, queremos conocer el ser-cosa (la cosidad) de la cosa. Se trata de experienciar lo cósico de la cosa. Para ello es menester conocer el ámbito al cual pertenece todo aquel siente*, al que desde hace mucho apostrofamos con la palabra cosa.

La piedra en el camino es cosa y también lo es un terrón en la tierra arada. El jarro es cosa y la noria en el camino es cosa. Pero ¿qué pasa con la leche en el jarro y con el agua en la noria? También son cosas, si la nube en el cielo y el cardo en el potrero, si la hoja en el viento otoñal y el gavilán sobre el bosque llevan con justicia el nombre de cosa. Todo esto, de hecho, debe ser designado cosa, si también se da el nombre de cosa incluso a lo que no se muestra por sí mismo, como lo recientemente enumerado, o sea, a lo que no aparece. Cosa tal que no aparece ella misma, o sea, una "cosa en sí", es, según Kant, p. ej. el todo del mundo, y el mismo tipo de cosa es incluso el propio Dios. Cosas en sí y cosas que aparecen, todo lo siente, lo que es, se llama, en el lenguaje de la filosofía, una cosa.

Aeroplanos y radios pertenecen hoy en día, por cierto, a las cosas próximas, pero si mentamos las últimas cosas, pensamos en algo completamente otro. Las últimas cosas son: muerte y juicio. En total la palabra cosa nombra aquí todo aquello que no es, sin más, nada. Según esta significación, una obra de arte también es cosa, en cuanto es algo siente. Pero este concepto de cosa no nos ayuda, por lo menos inmediatamente, en nuestro propósito de delimitar lo siente del modo de ser de la cosa, del siente del modo de ser de la obra. Fuera de eso, también tememos llamar otra vez a Dios una cosa. Igualmente tememos tomar por cosa al campesino en el campo, al fogonero ante la caldera, al profesor en al escuela. El hombre no es cosa. Ciertamente decimos de un hombre incapaz de enfrentar una empresa, que es una pobre cosa*, pero solamente porque aquí, en cierto modo, echamos de menos el ser-hombre, creemos encontrar más bien lo que precisamente constituye lo cósico de la cosa. Incluso vacilamos designar cosa al venado en el claro del bosque, al coleóptero en la hierba, al tallo de hierba. Más bien, nos es cosa el martillo y el zapato, el hacha y el reloj. Pero tampoco son meras cosas. Como tales nos valen sólo la piedra, el terrón, un pedazo de madera. Lo inanimado de la naturaleza y del uso. Las cosas de la naturaleza y del uso son corrientemente las así llamadas cosas.

Así nos vemos reducidos del más amplio ámbito en el cual todo es cosa (cosa-res-ens-siente), incluso las más altas y últimas cosas, al estrecho recinto de las meras cosas. El "mero" significa aquí en primer lugar: la cosa pura, que simplemente es cosa y nada más; el "mero" significa entonces a la vez: sólo cosa en sentido ya casi peyorativo. Las meras cosas, con exclusión hasta de las cosas de uso, valen como las cosas propiamente dichas. ¿En qué consiste ahora lo cósico de estas cosas? De ellas debe poderse determinar la cosidad de las cosas. La determinación nos pone en condición de caracterizar lo cósico como tal. Así premunidos, podemos caracterizar aquella casi palpable realidad de las obras, en las que luego está aún algo otro.

Ahora bien, es un hecho conocido que ya desde antaño, apenas se hacía la pregunta, qué es lo siente, se abrían paso siempre de nuevo las cosas en su cosidad como lo siente paradigmático. Como consecuencia, debemos encontrar ya en las tradidas interpretaciones de lo siente, la delimitación de la cosidad de la cosa. Por lo tanto, sólo necesitamos asegurarnos explícitamente este saber heredado para estar dispensados del árido esfuerzo del propio buscar hacia lo cósico de la cosa. Las respuestas a la pregunta, qué es la cosa, son de tal modo corrientes que detrás de ellas ya no se presume nada digno de pregunta.

Las interpretaciones de la cosidad de la cosa, que, imperantes en el transcurso del pensar occidental, hace tiempo se han hecho comprensibles de suyo y son hoy de uso diario, se pueden reducir a tres.

Una mera cosa es, p. ej., este bloque de granito. Es duro, pesado, extenso, masivo, informe, áspero, coloreado, en parte opaco, en parte brillante. Todo lo enumerado lo podemos desprender como características de la piedra. Así tomamos conocimiento de sus características. Pero las características mientan, por cierto, lo que es propio de la piedra misma. Son sus propiedades. La cosa las tiene. ¿La cosa? ¿En qué pensamos si mentamos ahora la cosa? Manifiestamente la cosa no es la recolección de características, ni tampoco el amontonamiento de propiedades, por lo que el conjunto recién viene a establecerse. La cosa es, como cualquiera cree saber, aquello alrededor de lo cual se han reunido las propiedades. Se habla entonces del núcleo de las cosas. Los griegos habrían llamado esto τὸ ὑποκεἱμενον. Esto nuclear de la cosa les era lo puesto de fondo y siempre ya pro-puesto*. Pero las características se llaman τὰ συμβεβηκότα, aquello, lo que ha con-currido siempre ya también con lo pro-puesto en cada caso y ad-viene con ello.

Estas designaciones no son nombres antojadizos. En ellos habla lo que aquí ya no se puede mostrar, la experiencia base griega del ser de lo siente en el sentido de la presencia*. Por estas determinaciones, empero, se fundará de ahí en adelante la interpretación paradigmática de la cosidad de la cosa y se fijará la interpretación occidental del ser de lo siente. Ella comienza con el traspaso de las palabras griegas al pensar romano-latino. ὑποκεἱμενον llega a ser subiectum; ὑπόστασις llega a ser substantia; συμβεβηκός llega a ser accidens. Esta traducción de los nombres griegos a la lengua latina no es en ningún caso un proceso sin consecuencias, como se le considera aún hoy día. Más bien, se oculta tras la traducción aparentemente literal y así conservadora, una *tra*-ducción de la experiencia griega a otro modo de pensar. *El pensar romano se hace cargo de las palabras griegas sin una igual experiencia originaria correspondiente de lo que ellas dicen sin la palabra griega.* El vacío sobre el cual se ha fundado el pensar occidental comienza con este traducir.

La determinación de la cosidad de la cosa como la sustancia con sus accidentes, parece corresponder, según la opinión corriente, a nuestra mirada natural sobre las cosas. No es ningún milagro que a este enfoque habitual de la cosa se haya ajustado también la conducta corriente hacia las cosas, es decir, el apostrofar a las cosas y el hablar acerca de ellas. La proposición aseverativa simple consiste en el sujeto, que es la traducción latina, lo que ya significa reinterpretación, ὑποκείμενον y en el predicado, en el que se aseveran las características de la cosa. ¿Quién se atrevería a remecer estas simples relaciones fundamentales entre la cosa y la proposición, entre la construcción de la proposición y la construcción de la cosa? Sin embargo, tenemos que preguntar: ¿es la construcción de la proposición aseverativa simple (la ligazón de sujeto y predicado) la imagen-reflejo para la construcción de la cosa (para la unión de la sustancia con los accidentes)? ¿O es que la construcción de la cosa así representada está proyectada según la armazón de la proposición?

¿Qué más fácil para el hombre que transferir el modo de aprehensión de la cosa en la enunciación a la construcción de la cosa misma? Esta opinión aparentemente crítica, pero, sin embargo, demasiado precipitada, tendría que hacer comprensible, sin duda, previamante, cómo pudiera ser posible esta transferencia de la construcción de la proposición a la cosa, sin que la cosa se haya vuelto antes visible. La pregunta, qué sea lo primero y lo paradigmático, la construcción de la proposición o la construcción de la cosa, no se ha resuelto hasta ahora. Permanece incluso dudoso, si la pregunta en esta forma sea soluble.

En el fondo, ni la construcción de la proposición da el paradigma para el proyecto de la construcción de la cosa, ni esta se refleja simplemente en aquella. Ambas, la construcción de la proposición y la de la cosa, provienen en su modalidad y en su posible relación recíproca de una fuente común más originaria. En todo caso, la interpretación primeramente mencionada de la cosidad de la cosa, la cosa como cargador de sus características, no es tan natural pese a su habitualidad. Lo que se nos aparece como natural es presumiblemente sólo lo habitual de un largo hábito, que ha olvidado lo inhabitual de donde proviene. Aquello inhabitual atacó, sin embargo, una vez al hombre como algo extrañamente y condujo el pensar al asombro.

La confianza en la interpretación corriente de la cosa está sólo aparentemente fundada. Pero no sólo vale este concepto de cosa (la cosa como cargador de sus características) para la mera cosa y propiamente tal, sino para todo lo siente. Por lo tanto, tampoco se podrá contrastar nunca con su ayuda lo siente cósico de lo no cósico. Pero antes que toda meditación, ya nos dice la alerta estancia en el ámbito de las cosas, que este concepto de cosa no acierta a lo cósico de la cosa, a aquello autómata y reposante en sí mismo.

A ratos aún sentimos que desde hace mucho se le ha hecho violencia a lo cósico de la cosa y que en esta violentación está en juego el pensar, por lo cual se abjura del pensar, en vez de esforzarse para que el pensar devenga más pensante. Pero entonces ¿qué ha de hacer un sentimiento, por seguro que sea, en una determinación de esencia de la cosa, si sólo el pensar puede tener la palabra? Quizá sea, sin embargo, lo que aquí y en otros casos semejantes, denominamos sentimiento: más razonable, a saber, más percipiente, porque es más abierto al ser que toda razón, la cual entretanto devino ratio y por ello ha sido mal interpretada racionalmente. En esto, el bizquear hacia lo ir-racional, como engendro de lo racional impensado, ha rendido servicios raros. Cierto que el concepto corriente de cosa calza en todo momento a cualquier cosa. Sin embargo, no coge en su aprehensión la cosa esenciante, sino que la agrede.

¿Es posible evitar tal agresión y cómo? Acaso sólo así: que le otorguemos como quien dice, cancha libre a la cosa, para que muestre su cósico inmediatamente. Todo lo que de aprehensión y enunciación de la cosa se pueda interponer entre la cosa y nosotros, deberá ser apartado previamente. Sólo entonces nos confiamos a la inalterada presencia de la cosa. Pero este hacer enfrentar sin mediación a las cosas no lo necesitamos promover ni siquiera aparejar. Acontece hace mucho. En lo que aportan el sentido de la vista, el auditivo y el táctil, en las sensaciones de lo cromático, de lo sonoro, de lo áspero, de lo duro, las cosas se nos lanzan, en el sentido literal, al cuerpo. La cosa es lo *αἰσθετόν*, lo perceptible por las sensaciones en los sentidos de la sensitividad. Como consecuencia se hace usual más tarde aquel concepto de cosa, según el cual no es sino la unidad de una multiplicidad de lo dado en los sentidos. Si se concibe esta unidad, sea como suma o como totalidad o como forma, no cambia nada en el rasgo paradigmático de este concepto de cosa.

Ahora bien, esta interpretación de la cosidad de la cosa es en todo momento tan correcta y comprobable como la anterior. Lo que ya basta para dudar de su verdad. Si consideramos acabadamente aquello que buscamos, lo cósico de la cosa, entonces este concepto de cosa nos deja otra vez desconcertados. Jamás percibimos en el aparecer de las cosas, como pretende, primera y propiamente un acoso de sensaciones, p. ej., sonidos y ruidos, sino que oímos la tempestad en la chimenea, oímos el avión trimotor, oímos el coche Mercedes como inmediatamente diferente al Adler. Mucho más cercanas que toda sensación, nos son las cosas mismas. Oímos en casa golpear la puerta y jamás oímos sensaciones acústicas, ni siquiera meros ruidos. Para oír un mero ruido, debemos desoírnos de las cosas, abstraer nuestro oído de ellas, o sea, oír abstractamente.

En el concepto de cosa ahora mencionado no hay tanto una agresión a la cosa, sino más bien el intento exagerado de traer la cosa hacia nosotros a la máxima inmediatez posible. Pero una cosa nunca llega hasta allí, mientras le asignemos como su cósico lo percibido en el modo de las sensaciones. Mientras la primera interpretación de la cosa a la vez nos aparta la cosa del cuerpo y la aleja demasiado, la segunda nos la lanza demasiado al cuerpo. La cosa desaparece en ambas interpretaciones. Por eso, más bien, vale evitar las exageraciones de ambas. La cosa misma debe hacerse permanecer en su reposar en sí. Debe ser tomada en la constancia que le es propia. Lo que parece lograr la tercera interpretación, tan antigua como las dos anteriores.

Aquello que da a las cosas lo constante y nuclear, pero que también es causa a la vez del modo de su acoso sensorial, lo cromático, lo sonoro, lo duro, lo masivo, es lo material de las cosas. En esta determinación de la cosa como materia (ὕλη) se (su)pone ya con ella la forma (μορφή). Lo constante de una cosa, la consistencia, estriba en que una materia está junto con una forma. La cosa es una materia formada. Esta interpretación de la cosa se remite a la vista inmediata con la cual nos acomete una cosa por su aspecto (εἶδος). Con la síntesis de materia y forma se ha encontrado finalmente el concepto de cosa, que calza igualmente bien a las cosas de la naturaleza como a las de uso.

Este concepto de cosa nos pone en condición de contestar la pregunta hacia lo cósico en la obra de arte. Notoriamente lo cósico en la obra es la materia de que consta. La materia es el sustrato y el campo para la formación artística. Pero deberíamos haber expuesto esta iluminadora y conocida afirmación desde un comienzo. ¿Por qué hacemos el rodeo por los otros conceptos de cosa imperantes? Porque también desconfiamos de este concepto de cosa, que representa a la cosa como materia formada.

Pero ¿no está en uso precisamente esta pareja de conceptos materia-forma en aquel ámbito en el cual nos hemos de mover? Por cierto. La diferenciación de materia y forma es, y ciertamente en los más variados modos, *sin más el esquema conceptual para toda estética y teoría del arte.* Este hecho indiscutible no demuestra ni que la diferenciación de materia y forma esté suficientemente fundamentada, ni que originariamente pertenezca al ámbito del arte y de la obra de arte. Además, hace mucho, el ámbito de validez de esta pareja de conceptos se extiende más allá del territorio de la estética. Forma y contenido son conceptos de todo el mundo, bajo los cuales se puede meter todo y cada. Si además se coordina la forma con lo racional y con lo irracional la materia, si se toma lo racional como lo lógico, y lo irracional como lo alógico, si además se acopla a la pareja conceptual materia-forma la

relación-sujeto-objeto, entonces el representar dispone de una mecánica conceptual a la que nada puede resistir.

Pero si esto es así con la diferenciación de materia y forma ¿cómo podremos aprehender entonces, aún con su ayuda, el ámbito específico de las meras cosas a diferencia de lo siente restante? Pero quizá regane esta caracterización de materia y forma su fuerza determinativa, si desandamos la extensión y el ahuecamiento de estos conceptos. Por cierto, pero ello presupone que sabemos en qué recinto de lo siente cumplen con su genuina fuerza determinativa. Que éste sea el ámbito de las meras cosas tan sólo es hasta ahora una suposición. La referencia al empleo pródigo de esta construcción de conceptos en la estética podría llevar más bien a la idea de que forma y materia sean determinaciones entroncadas en la esencia de la obra de arte y que recién desde ahí se han retransferido a la cosa. ¿Dónde tiene la construcción-materia-forma su origen: en lo cósico de la cosa o en lo que de obra tiene la obra de arte?

El bloque de granito, en sí reposante, es algo material, en una determinada, aunque híspida forma. Forma mienta aquí la distribución espacio-local y el ordenamiento de las partes de la materia, que por consecuencia tienen un contorno particular, a saber, el de un bloque. Pero también una materia estante en una forma es el jarro, es el hacha, son los zapatos. Incluso aquí la forma como contorno no es la consecuencia de una distribución de la materia. La forma determina inversamente la disposición de la materia. No solamente esto, sino que predibuja la modalidad y la selección de la materia: impermeable para la jarra, suficientemente dura para el hacha, sólida y al mismo tiempo flexible para los zapatos. El entrelazamiento de forma y materia, aquí vigente, está regulado además previamente para el servicio que deben prestar jarra, hacha y zapatos. Tal servicialidad no se le atribuye, ni se le impone posteriormente a un siente de la especie del jarro, del hacha o del zapato. Pero, la servicialidad tampoco es nada que como finalidad esté volando en alguna parte por encima de ellos.

La servicialidad es aquel rasgo fundamental desde el cual este siente nos mira, es decir, nos ilumina y con ello nos pre-sencia, y así es este siente. En tal servicialidad se funda tanto la conformación, como también la selección de la materia prefigurada por ella, y con todo ello el dominio de la construcción de materia y forma. Lo siente que le está subordinado, es siempre la hechura de una manufacturación. La hechura es manufacturada como útil para algo. Según esto, materia y forma como determinaciones de lo siente están apatriados en la esencia del útil. Este nombre nombra expresamente lo pre-parado* para su uso y utilización. Materia y forma no son en ningún caso determinaciones originarias de la cosidad de la cosa.

El útil, p. ej. el zapato, reposa también como algo terminado en sí con la mera cosa, pero no tiene como el bloque de granito aquello automáta. Por otra parte, el útil muestra un parentesco con la obra de arte, en cuanto es algo pro-ducido* por la mano del hombre. Con todo, la obra de arte semeja más en su presencia autárquica a la cosa automata y no apremiada a nada. Sin embargo, no contamos las obras entre las meras cosas. En general, las cosas de uso alrededor de nosotros, son las cosas más próximas y propias. Así el útil es medio cosa, porque está determinado por la cosidad, pero, sin embargo, más; a la vez, medio obra de arte y, sin embargo, menos, porque carece de la autarquía de la obra de arte. El útil tiene una peculiar posición intermedia, entre la cosa y la obra, si se permite semejante seriación equivocadora.

Pero la construcción-materia-forma por la cual se determina en un principio el ser del útil, fácilmente se da como la constitución inmediatamente comprensible de todo siente, porque el hombre mismo, manufacturante, participa en ella, es decir, en el modo cómo un útil llega a ser. En la medida en que el útil ocupa una posición intermedia entre la mera cosa y la obra, está a la mano comprender con la ayuda del ser-útil (de la construcción-materia-forma) también lo siente no útil, cosas y obras, y por último, todo lo siente.

La inclinación de tener la construcción-materia-forma por *la* constitución de todo siente, recibe, además, un incentivo especial: que, sobre la base de una creencia, es decir de la bíblica, se representa previamente la totalidad de lo siente como creado, o sea, para este caso como manufacturado. Ciertamente puede asegurar la filosofía de esta creencia que todo obrar creador de Dios se debería representar de otro modo que el hacer de un artesano. Pero, si a la vez, e incluso previamente, el ens creatum es pensado desde la unidad de materia y forma*, a consecuencia de una supuesta predeterminación de fe de la filosofía tomista para la interpretación de la Biblia, entonces la creencia está interpretada desde una filosofía cuya verdad descansa en una no-ocultación de lo siente, que es de otro modo que el mundo creído en la creencia.

La idea de la creación fundada en la creencia, puede ahora, sin duda, perder su fuerza directriz para el saber de lo siente en totalidad. No obstante, una vez iniciada, la interpretación teológica de lo siente, tomada de una filosofía extraña, puede quedar todavía como la visión del mundo, según materia y forma. Lo que acaece en el tránsito de la edad media a la época moderna. Cuya metafísica también descansa en la acuñación medioeval de la construcción-materia-forma, que tan sólo en las palabras recuerda a la sepulta esencia de εἶδος y ὕλη. Así se ha hecho corriente y

comprensible de suyo, la interpretación de la cosa según materia y forma, quede ésta medioeval o devenga kantianamente-trascendental. Pero no por eso, es menos una agresión al ser-cosa de la cosa que las otras interpretaciones mencionadas de la cosidad de la cosa.

Ya en el hecho que llamemos las cosas propiamente tales, meras cosas, se delata la situación. El "mero" mienta el despojamiento del carácter de la servicialidad y de la manufacturación. La mera cosa es una especie de útil, pero precisamente el útil desnudado de su ser-útil. El ser-cosa consiste en lo que luego aún sobra. Pero este resto no está expresamente determinado en su carácter de ser. Queda cuestionable, si por el camino de la resta de todo lo útil, pueda lo cósico de la cosa salir a luz. Así también resulta ser una agresión a la cosa, el tercer modo de interpretación de la cosa, el que se hace siguiendo el hilo conductor de la construcción-materia-forma.

Los tres mencionados modos de determinación de la cosidad comprenden a la cosa, como cargador de sus características, como unidad de una multiplicidad de sensaciones y como materia formada. Además, en el transcurso de la historia de la verdad sobre lo siente, las interpretaciones mencionadas se han acoplado entre sí, lo que ahora se ha pasado por alto. En este acoplamiento han reforzado la extensión implantada en ellas, por lo que valen igualmente de la cosa, del útil y de la obra. Así crece de ellas el modo de pensar, según el cual no sólo pensamos la cosa, el útil y la obra en particular, sino todo lo siente en general. Este modo de pensar, hace tiempo corriente, se anticipa a todo experienciar inmediato de lo siente. Este anticipo impide la meditación sobre el ser de lo siente en cada caso. De ahí viene que los conceptos de cosa imperantes nos bloqueen el camino a lo cósico de la cosa, como asimismo a lo útil del útil, y, sobre todo, a lo que de obra tiene la obra.

Este hecho funda la urgencia de saber de estos conceptos de cosa, y de considerar en este saber su procedencia y su ilimitada pretensión, pero también la apariencia de su comprensibilidad de suyo. Este saber es, entonces, tanto más urgente, si osamos el intento de traer a la vista y a la palabra, lo cósico de la cosa, lo útil del útil y lo que de obra tiene la obra. Para ello sólo esto es necesario: bajo la mantención a distancia de los pre-juicios y extra-limitaciones de aquellos modos de pensar, hacer, p. ej., descansar la cosa en su cosidad. ¿Qué parece más fácil, que hacer que lo siente sea sólo lo siente que es? ¿O llegamos con esta tarea a lo más difícil, sobre todo cuando semejante propósito –hacer ser lo siente cómo es– representa lo opuesto de aquella indiferencia, que, en beneficio de un concepto de ser sin revisar, le vuelve la espalda a lo siente? Debemos volvernos a lo siente, pensar en él hacia su ser, pero a la vez, a través de ello, dejarlo reposar en sí en su esencia.

Este esfuerzo del pensar parece encontrar la máxima resistencia en la determinación de la cosidad de la cosa; porque ¿dónde, si no, pudieran tener su fundamento los malogros de los mencionados intentos? La cosa inaparente se sustrae al pensar con máxima tenacidad. ¿O no será que precisamente este retenerse, que este ser-a-nada-apremiado que reposa en sí, pertenezca a la esencia de la cosa? ¿No debe, entonces, aquello de extrañante y de cerrado en la esencia de la cosa, hacerse familiar para un pensar que intenta pensar la cosa? Si es así, entonces no deberíamos forzar el camino hacia lo cósico de la cosa.

Que la cosidad de la cosa se deje decir muy difícil y raramente, encuentra en la aludida historia de su interpretación su prueba inequívoca. Esta historia coincide con el destino, según el cual el pensar occidental ha pensado hasta ahora el ser de lo siente. Sólo que ahora no sólo lo constatamos. Percibimos en esta historia a la vez un indicio. ¿Será casualidad, que en la interpretación de la cosa alcanzara un particular predominio aquella que sigue el hilo conductor de materia y forma? Esta determinación de la cosa proviene de una interpretación del ser-útil del útil. Este siente, el útil, está particularmente próximo a la representación del hombre, porque llega al ser por nuestra propia hechura. Este siente que así nos es más familiar en su ser, el útil, tiene a la vez una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra. Seguimos este indicio y buscamos primeramente lo útil del útil. Desde ahí quizá nos salga algo sobre lo cósico de la cosa y lo que tiene de obra la obra. Sólo debemos evitar convertir prematuramente cosa y obra en variedades del útil. Sin embargo, prescindamos de la posibilidad de que además rijan en el modo cómo es el útil, diferencias históricas-esenciales

Pero, ¿qué camino lleva a lo útil del útil? ¿Cómo experienciar lo que en verdad es un útil? El procedimiento a seguir debe mantenerse manifiestamente a distancia de aquellos intentos que en seguida lleven otra vez consigo las extralimitaciones de las interpretaciones habituales. Contra ellos nos aseguramos, si describimos simplemente un útil sin una teoría filosófica.

Escogeremos, a modo de ejemplo, un útil habitual: un par de zapatos de campesino. Para su descripción ni siquiera es necesaria una muestra de piezas reales de esta especie de útil de uso. Todo el mundo los conoce. Como lo que importa es una descripción inmediata, quizá sea conveniente facilitar la ilustración. Para tal ayuda basta una representación plástica. Escogemos para ello una conocida pintura de van Gogh, quien repetidas veces ha pintado semejantes zapatos. Pero ¿hay ahí mucho que ver? Todo el mundo sabe lo que es pertinente al zapato. Si no son precisamente zuecos o alpargatas, ahí están la suela y la pala de cuero, unidas ambas por costuras y clavos. Tal útil

sirve para calzar el pie. En correspondencia con su servicialidad —según sea para el trabajo en el campo o para el baile— materia y forma son diferentes.

Tales menciones, sin duda ciertas, aclararán sólo lo que ya sabemos. El ser-útil del útil consiste en su servicialidad. Pero ¿qué pasa con esta misma? ¿Captamos ya con ella lo útil del útil? Para que esto resulte ¿no debemos buscar el útil servicial en su servicio? La campesina lleva los zapatos en el campo. Aquí recién son lo que son. Son tanto más genuinos, mientras menos piense la campesina durante el trabajo en los zapatos, o siquiera los mire o tan sólo los note. Camina y está en ellos. Así es como los zapatos sirven realmente. En este proceso del uso del útil se nos debe enfrentar realmente lo que tiene el útil.

Mientras, al contrario, sólo nos hagamos presente en general un par de zapatos o, incluso, contemplemos en el cuadro los zapatos vacíos, sin usar, por ahí parados no más, no experienciaremos jamás, lo que en verdad es el ser-útil del útil. Según la pintura de van Gogh, ni siquiera podemos constatar dónde están esos zapatos. Alrededor de este par de zapatos de campesino no hay nada a lo cual pudieran pertenecer o corresponder, sólo un espacio indeterminado. Ni siquiera un terrón de la tierra arada o del sendero, lo que al menos pudiera indicar su empleo. Un par de zapatos de campesino y nada más. Y sin embargo.

Desde la oscura abertura del interior del zapato, deformado por las pisadas, nos mira el esfuerzo de los pasos del trabajo. En la pesantez toscamente confeccionada del zapato se ha almacenado la tenacidad del lento andar por los surcos extendidos hacia lo lejos y siempre uniformes de la tierra arada, sobre la que hay un áspero viento. Lo húmedo y negro del suelo está sobre el cuero. Bajo la suela, se desliza la soledad de la senda que atraviesa la tarde que cae. En el zapato, vibra la tácita incitación de la tierra, su silencioso prodigar el grano que madura y su inexplicable negarse en el yermo barbecho del campo invernal. Por este útil cruza el temer sin queja por la seguridad del pan, la muda alegría de haber sobrevivido otra vez a la necesidad, el temblar en la llegada del nacimiento y el estremecimiento en el acoso de la muerte. A la *tierra* pertenece este útil y en el *mundo* de la campesina está guarecido. De esta guarecida pertenencia emerge el útil mismo a su reposar en sí.

Pero todo esto quizá lo visualicemos sólo en el zapato por el cuadro. La campesina, en cambio, lleva simplemente los zapatos. Como si este simple llevar fuera tan fácil. Cada vez que la campesina, muy entrada la tarde, guarda los zapatos en medio de un duro, pero sano cansancio, y en el oscuro albear de la mañana vuelve a echar mano de ellos, o pasa a su lado en un día festivo, entonces, sin observar ni contemplar, sabe todo aquello. El ser-útil del útil consiste, sin duda, en su servicialidad. Pero esta misma descansa en la plenitud

de un ser esencial del útil. Nosotros lo llamamos la confiabilidad. En virtud de ella, la campesina está metida en la silenciosa incitación de la tierra, en virtud de la confiabilidad del útil, está segura de su mundo. Mundo y tierra, para ella y para los que son con ella en su mismo modo, están sólo así ahí: en el útil. Decimos "sólo" y nos equivocamos con ello; porque la confiabilidad le da recién al mundo simple su resguardo y asegura a la tierra la libertad de su constante acoso.

El ser-útil del útil, la confiabilidad, mantiene todas las cosas, según el modo y extensión de ella, concentradas en sí. La servicialidad del útil es, sin embargo, sólo la consecuencia de esencia de la confiabilidad. Aquella vibra en ésta y no sería nada sin ella. El útil individual se gasta y se consume: pero, a la vez, con ello cae el usar mismo en el desgaste, se embota y se hace habitual. Así el ser-útil del útil entra en la devastación, se rebaja a mero útil. Tal devastación del ser-útil es el desvanecerse de su confiabilidad. Este vanecimiento al que deben las cosas de uso aquella habitualidad aburrida y cargosa, empero, es sólo un testimonio más de la esencia originaria del ser-útil. La desgastada habitualidad del útil se abre paso, entonces, como el único modo de ser que al parecer le es exclusivamente propio. Tan sólo la pura servicialidad es ahora visible. Hace parecer que el origen del útil estuviera en la mera manufactura que impronta una forma a una materia. Con todo, el útil en su genuino ser-útil viene de más lejos. Materia y forma y la diferenciación de ambas son de un origen más profundo.

El reposo del útil reposante en sí consiste en la confiabilidad. Por ella recién nos enteramos de lo que el útil en verdad es. Pero aún no sabemos nada de lo que buscamos en un principio, de lo cósico de la cosa. Para colmo, no sabemos nada de lo que buscábamos sólo y propiamente: lo que de obra tiene la obra en el sentido de la obra de arte.

¿O habremos ahora, sin darnos cuenta, en cierto modo de paso, experienciado ya algo del ser-obra de la obra?

Se ha encontrado el ser-útil del útil. Pero ¿cómo? No por una descripción y una explicación de unos zapatos realmente puestos delante; no por un informe sobre el proceso de manufactura de zapatos; ni tampoco por la observación del empleo real de zapatos que ocurre aquí y allá, sino que solamente por el hecho de habernos traído delante del cuadro de van Gogh. El cuadro ha hablado. En la proximidad de la obra, repentinamente hemos estado en otra parte de la que habitualmente solemos estar.

La obra de arte dio a saber lo que los zapatos en verdad son. Sería el peor autoengaño, si quisiéramos creer que nuestro describir lo hubiera imaginado todo así, como un quehacer subjetivo y luego puesto en el cuadro. Si algo aquí es cuestionable, sólo lo es esto: que hayamos experienciado demasiado

poco en la proximidad de la obra y que la experiencia la hayamos dicho demasiado inmediata y burdamente. Pero, sobre todo, la obra no sirvió en absoluto, como pudo haber parecido en un principio, sólo para una mejor ilustración de lo que el útil es. Más bien, recién por la obra y sólo en la obra, el ser-útil del útil llega propiamente a su aparecimiento.

¿Qué es lo que acontece aquí? ¿Qué está en obra en la obra? La pintura de van Gogh es la apertura* de lo que el útil, el par de zapatos de campesino, en verdad *es*. Este siente sale a la no-ocultación de su ser. La no-ocultación de lo siente lo nombraron los griegos ἀλήθεια. Nosotros decimos verdad y es harto poco lo que pensamos con la palabra. En la obra —si es que aquí acontece una apertura de lo siente a lo que es y cómo es— está en obra un acontecer de la verdad.

En la obra del arte se ha puesto en obra la verdad de lo siente. "Poner" dice aquí: hacer pararse. Un siente, un par de zapatos de campesino, llega en la obra a pararse en el claro de su ser. El ser de lo siente llega a lo constante de su aparición*.

Entonces la esencia del arte sería esto: el poner-se-en-obra de la verdad de lo siente. Pero hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza y no con la verdad. Aquellas artes que producen tales obras, se denominan bellas artes a diferencia de las artesanales, que manufacturan útiles. En las bellas artes no es bello el arte, sino que se llama así porque produce lo bello. La verdad en cambio, pertenece a la lógica. La belleza, empero, está reservada a la estética.

¿O acaso ha de revivir otra vez con la proposición, que el arte es el poner-se-en-obra de la verdad, aquella opinión, felizmente superada, de que el arte sea una imitación o una descripción de lo real? La reproducción de lo antemano pide, por cierto, una concordancia con lo siente, la adecuación a este; adaequatio dice el medioevo; ὁμοίωσις dice ya Aristóteles. La concordancia con lo siente vale hace mucho la esencia de la verdad. Pero ¿creemos acaso que aquella pintura de van Gogh copie un par de zapatos de campesino antemanos y que sea una obra, porque la copia le resulte? ¿Creemos que la pintura extrae de lo real una copia y la traslada a un producto de la producción... artística? De ninguna manera.

Por lo tanto, no se trata en la obra de la reproducción de lo siente individual en cada caso antemano; debe tratarse*, entonces, de la reproducción de la esencia general de las cosas. Pero entonces, ¿dónde y cómo es esta esencia general, de tal manera que las obras de arte concuerden con ella? ¿Con qué esencia de qué cosa ha de concordar entonces un templo griego? ¿Quién podría afirmar lo imposible, que en la obra edificada se represente la idea del templo? Y no obstante, en tal obra, si es una obra, está

puesta en obra la verdad. O pensemos en el himno de Hölderlin *Der Rhein*. ¿Qué es lo que antecede al poeta y cómo, de suerte que luego hubiera podido ser reproducido en la obra? Puede que falle manifestamente también en el caso de este himno y de poemas análogos, el pensar en una relación de copia entre algo ya real y la obra de arte, pero una poesía del tipo de la *Fuente romana* de C.F. Mayer confirma óptimamente la opinión de aquélla, de que la obra copie.

Der römische Brunnen (*)

Aufsteigt der Strahl und fallend giesst
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfliesst
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Aquí ni se copia poéticamente una fuente real antemana, ni está reproducida la esencia general de una fuente romana. Pero la verdad está puesta en obra. ¿Qué verdad acontece en la obra? ¿Es que puede acontecer la verdad y ser así histórica? La verdad, así dicen, es algo atemporal y supratemporal.

Buscamos la realidad de la obra de arte para encontrar allí realmente el arte que rige en ella. Como lo real más próximo de la obra se evidenció el cimiento cósico. Pero para captar esto cósico no bastan los conceptos de cosa tradidos; porque estos mismos yerran la esencia de lo cósico. El concepto de cosa predominante, cosa como materia formada, ni siquiera está descifrado de la esencia de la cosa, sino de la esencia del útil. También se mostró que el ser-útil hace mucho detenta una preeminencia peculiar en la interpretación de lo siente. Esta preeminencia del ser-útil, entretanto no pensada expresamente, fue la que sugirió poner remozadamente la pregunta por lo útil, pero eludiendo las interpretaciones corrientes.

Lo que el útil sea, nos lo hicimos decir por una obra. En cierto modo, inadvertidamente, llegó por allí a la luz, lo que en la obra está en obra: la apertura de lo siente en su ser: el acontecimiento de la verdad. Pero si ahora la

(*) La fuente romana: Asciende el chorro y descendiendo/ llena de la fuente marmórea lo redondo,/ la que velándose, se desborda/ al de una segunda fuente fondo,/ la segunda da, no puede más,/ undívaga, a la tercera, su marea/ y cada una, simultánea, toma y da/ y fluye y reposa.

realidad de la obra no se puede determinar sino por lo que en la obra está en obra, ¿cómo estamos, entonces, con nuestro propósito, el de buscar la real obra de arte en su realidad? Errábamos, mientras suponíamos de partida la realidad de la obra en aquel cimiento cósico. Estamos ahora ante un resultado notable de nuestras meditaciones, si podemos llamar esto un resultado. Algo doble se aclara:

Primero: Los medios para captar lo cósico en la obra, los conceptos de cosa imperantes, son insuficientes.

Segundo: Lo que con ellos quisimos captar como la realidad más próxima de la obra, el cimiento cósico, no pertenece de ese modo a la obra.

Tan pronto como hemos puesto así nuestras miras en la obra, hemos tomado la obra por descuido como útil al que además le concedemos una sobreestructura que ha de contener lo artístico. Pero la obra no es ningún útil, que además esté provisto de un valor estético, adherido a él. Esto es tan escasamente una obra, como la mera cosa un útil que sólo carezca del carácter peculiar del útil: de la servicialidad y de la manufactura.

Nuestra puesta de pregunta hacia la cosa está arruinada, porque no preguntamos por la obra, sino que a medias por una cosa, a medias por un útil. Pero ésta no era una puesta de pregunta que recién desarrolláramos nosotros. Es la puesta de pregunta de la estética. El modo cómo ésta contempla previamente una obra de arte, está bajo el dominio de la interpretación tradida de lo siente. Pero la ruina de esta habitual puesta de pregunta no es lo esencial. Lo que importa, es una primera abertura* de la mirada a lo que de obra tiene la obra, de útil el útil y de cósico la cosa, para que, al pensar el ser de lo siente, recién se nos acerquen. Para ello es necesario que previamente caigan las barreras de lo comprensible de suyo y se dejen de lado los pseudoconceptos corrientes. Por eso tuvimos que dar un rodeo. Pero a la vez nos lleva al camino que puede conducir hacia una determinación de la realidad cósica de la obra; no conduce por la cosa hacia la obra, sino, al revés, por la obra a la cosa.

La obra de arte abre (inaugura)* a su modo el ser de lo siente. En la obra acontece esta apertura, es decir, el des-entrañar, es decir, la verdad de lo siente. En la obra de arte se ha puesto en obra la verdad de lo siente. El arte es el poner-se-en-obra de la verdad. ¿Qué es la verdad misma para que acaezca de tiempo en tiempo como arte? ¿Qué es este poner-se-en-obra?

LA OBRA Y LA VERDAD

El origen de la obra de arte es el arte. Pero ¿qué es el arte? Real es el arte en la obra de arte. Por eso buscamos previamente la realidad de la obra.

¿En qué consiste? Las obras de arte muestran una por una, si bien de modo muy diverso, lo cósico. El intento de captar este carácter de cosa de la obra con ayuda de los conceptos habituales de cosa fracasó. No tan sólo porque estos conceptos de cosa no aprehenden lo cósico, sino porque forzamos a la obra con su cimiento cósico a un pre-juicio, por el que nos obstruímos el acceso hacia el ser-obra de la obra. Sobre lo cósico de la obra no se puede estatuir, mientras no se muestre claramente el puro estar-puesto,en-sí de la obra.

Pero, ¿es accesible alguna vez la obra en sí? Para tener éxito sería necesario arrancar la obra de todas las relaciones con lo que es algo otro que ella misma, para dejarla descansar para sí en sí. Pero, sí, hacia allí mismo se dirige la intención más propia del artista. La obra tiene que ser librada, a través de él, a su puro estar-puesto-en-sí. Precisamente en el gran arte y de él sólo se habla aquí, el artista queda frente a la obra como algo indiferente, casi como un pasaje que, para la proveniencia de la obra, se va aniquilando a sí mismo en el crear.

Así están y cuelgan, entonces, las obras mismas en colecciones y exposiciones. Pero ¿son aquí en sí las obras que son ellas mismas o son aquí, más bien, objetos del ajetreo artístico? Las obras se hacen accesibles al goce artístico público e individual. Organismos oficiales toman a su cargo el cuidado y la mantención de las obras. Los conocedores del arte y los críticos del arte se dan qué hacer con ellas. El comercio artístico cuida del mercado. La investigación de la historia del arte hace de las obras el objeto de una ciencia. Pero ¿nos encontramos en este manejo múltiple con las obras mismas?

Los *Eginetas* de la colección de Munich, *la Antígona* de Sófocles en la mejor edición crítica, están arrancadas como obras que son de su propio espacio de esencia. Mas, por grande que sea su impacto y su rango, por buena que sea su mantención, por segura que sea su exégesis, el traslado a la colección los ha sustraído de su mundo. Pero aun, si nos esforzamos por suspender o evitar tales traslados de la obra, al visitar, p. ej., el templo de Paestum en su paraje, y la catedral de Bamberg en su plaza, el mundo de las obras antemanas está desintegrado.

Sustracción de mundo y desintegración de mundo ya nunca se pueden revocar. Las obras no son nunca más las que eran. Ellas mismas son, por cierto, las que ahí se nos enfrentan, pero ellas mismas son las sidas. En cuanto sidas se nos enfrentan en el ámbito de la tradición y de la conservación. En lo sucesivo sólo quedan como tales objetos. Su estar en frente es, por cierto, una consecuencia de aquel estar-puesto-en-sí anterior, pero ya no más es este mismo. Este ha huido de ellas. Todo ajetreo del arte, aun si se le intensifica al máximo, para hacer todo lo posible por la obra misma, nunca alcanza más que

el ser-objeto de las obras. Pero este no configura su ser-obra.

Pero entonces, ¿queda aún obra la obra, si está fuera de toda relación? No pertenece a la obra estar en relaciones? Claro, sólo que queda por preguntar en cuáles está.

¿Hacia dónde pertenece una obra? La obra pertenece como obra únicamente al ámbito que se abre (inaugura) por ella misma. Porque el ser-obra de la obra esencia y esencia sólo en tal apertura. Decíamos que en la obra está en obra el acontecer de la verdad. La referencia al cuadro de Van Gogh intentaba nombrar este acontecer. En vista a ello se dio la pregunta, qué sea verdad y cómo pudiera acontecer verdad.

Preguntamos ahora la pregunta de la verdad en vista de la obra. Sin embargo, para que intimemos más con lo que está puesto en la pregunta, es necesario hacer visible remozadamente el acontecer de la verdad en la obra. Para este intento escojamos intencionalmente una obra que no se cuente entre las del arte representativo.

Una obra edificada, un templo griego, no copia nada. Sencillamente está ahí en medio del valle agrietado. El edificio enclaustra la figura del dios y la hace emerger en este ocultar por la abierta sala de columnas hacia el recinto sagrado. Por el templo pre-sencia el dios en el templo. Este pre-sencia del dios es en sí la expansión y delimitación del recinto como sagrado. Pero el templo y su recinto no se desvanecen hacia lo indeterminado. La obra del templo recién conforma y reune a la vez alrededor de sí la unidad de aquellas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y bendición, victoria e ignominia, perseverar y decadencia —le ganan al ser humano la figura de su destino. La vigente extensión de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico. Desde él y en él, vuelve recién sobre sí mismo para la compleción de su destino.

Estando ahí, reposa la obra edificada sobre el fondo de roca. Este reposar-sobre de la obra, saca de la roca lo oscuro de su cargar hispido y, sin embargo, a nada apremiado. Estando ahí, la obra edificada resiste a la tempestad que se desata sobre ella y así muestra recién a la tempestad misma en su poderío. El resplandor y el brillo de la cantería, aparentemente sólo gracia del sol, traen recién a su a-parición lo claro del día, la extensión del cielo y la oscuridad de la noche. El seguro erguirse hace visible el espacio invisible del aire. Lo inconmovible de la obra contrasta con la agitación de la marejada y desde su silencio hace aparecer el bramido de aquella. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo, pasan recién a su figura contrastada y así aparecen como lo que son. Este surgir y salir* mismo y en totalidad lo llamaron tempranamente los griegos la φύσις. Ella a la vez clarea aquello, dentro de y sobre lo cual el hombre funda su habitar. Nosotros lo

llamamos la *tierra*. De lo que la palabra dice aquí, hay que alejar tanto la representación de una masa de materia en deposición, como también la mera masa astronómica de un planeta. La tierra es aquello hacia lo cual el salir* de todo lo saliente, y ciertamente como tal, re-entraña. En lo saliente esencia la tierra como lo entrañante.

La obra del templo, abre (inaugura), estando ahí, un mundo y a la vez lo re-pone sobre la tierra, la que así recién surge ella misma como el suelo nativo. Pero jamás los hombres y los animales, las plantas y las cosas son antemanos y conocidos como inalterables objetos, para luego, incidentalmente, representar para el templo –que un día cún se viene a agregar a lo pre-senciante– el entorno adecuado. Antes bien, nos acercamos a lo que es, si lo pensamos todo a la inversa, supuesto eso sí, que tengamos previamente la visión para ver cómo todo se vuelve otramente hacia nosotros. El mero invertir, efectuado por sí mismo, no da nada.

El templo, en su estar ahí, da recién a las cosas su cara y a los hombres recién la vista sobre sí mismos. Esta vista queda abierta por tanto tiempo, como la obra sea una obra; en tanto el dios no ha huido de ella. Así sucede también con la imagen del dios, que le consagra el vencedor en la lucha. No es una copia, para que por ella se pudiera tomar más fácilmente conocimiento del aspecto que tiene el dios, sino que es una obra que hace pre-senciar al dios y que así *es* el dios mismo. Lo mismo vale para la obra de lenguaje. En la tragedia no se presenta ni se representa nada, sino que se lucha la lucha de los nuevos dioses contra los viejos. En cuanto se yergue la obra de lenguaje en el decir del pueblo, no habla acerca de esta lucha, sino que transforma el decir del pueblo hasta tal punto, que ahora cada palabra esencial sostiene esta lucha y pone en decisión lo que es santo y lo que no es santo, lo que es grande y lo que es chico, lo que es bravo y lo que es cobarde, lo que es noble y lo que es huidizo, lo que es señor y lo que es siervo (cf. Heráclito, fragmento 53).

Luego, ¿en qué consiste el ser-obra de la obra? Manteniendo la vista sobre lo que recién hemos señalado harto burdamente, aclaremos desde ya dos rasgos esenciales de la obra. En esto partimos de lo que tiene de primer plano el ser-obra –de lo cósico– hace tiempo conocido, que da sostén a nuestra conducta habitual hacia la obra.

Si una obra se incluye en una colección o se la coloca en una exposición, se dice también que se la expone*. Pero este exponer es esencialmente distinto del exponer en el sentido de la construcción de un edificio, de la erección de una estatua, de la representación de una tragedia en un festival. Tal exposición es el erigir en el sentido del consagrar y del glorificar. Exposición ya no quiere decir aquí el mero colocar. Consagrar significa santificar en el sentido de que en la construcción en cuanto obra, lo sagrado

obra (inaugure) como sagrado y que el dios sea invocado hacia lo abierto de su presencia. Al consagrar pertenece el glorificar como homenaje a la dignidad y al esplendor del dios. Dignidad y esplendor no son propiedades junto y detrás de las cuales aún esté el dios, sino que en la dignidad presencia el dios. En el resplandor de este esplendor esplende, es decir, se clarea lo que hemos llamado mundo. E-rigir dice: abrir lo recto en el sentido de la medida indicadora de dirección, modo en el cual lo esencial da indicaciones. Pero, ¿por qué es la exposición de la obra una erección que consagra y glorifica? Porque la obra en su ser-obra exige esto. ¿Cómo llega la obra a la exigencia de tal exposición? Porque ella misma expone en su ser-obra. ¿Qué expone la obra como obra? Irguiéndose-en-sí abre (inaugura) la obra un *mundo* y lo mantiene en vigente permanencia.

Ser-obra significa: exponer un mundo. Pero ¿qué es eso, un mundo? Ya ha sido insinuado en referencia al templo. Por el camino que tenemos que andar aquí, la esencia del mundo sólo se deja anunciar. Incluso este anunciar se restringe al rechazo de lo que en primera instancia quisiera equivocar la mirada de esencia.

Mundo no es la mera recolección de cosas antemanas, contables o incontables, conocidas o desconocidas. Pero mundo tampoco es un puro marco inventado, hechizo para la suma de lo antemano. *Mundo mundea* * y es más siente que lo aprehensible y perceptible, en lo cual nos creemos en casa. Mundo nunca es un objeto, que esté ante nosotros y que pueda ser mirado. Mundo es lo siempre inobjetivo a lo cual estamos supeditados, mientras las vías de nacimiento y muerte, bendición y maldición nos retienen absortos hacia el ser. Donde caen las decisiones esenciales de nuestra historia, asumidas o abandonadas por nosotros, ignoradas y nuevamente cuestionadas por nosotros, ahí mundea el mundo. La piedra es sin mundo. Planta y animal tampoco tienen mundo; pero pertenecen al velado acoso de un entorno, hacia dentro del cual están suspendidos. En cambio, la campesina tiene un mundo, porque para en lo abierto de lo siente En su confiabilidad el útil da a este mundo una necesidad y cercanía propias. Al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su apuro y demora, su distancia y cercanía, su extensión y estrechez. En el mundear está reunida aquella espaciosidad, desde la que se prodiga o se niega la gracia protectora de los dioses. También la fatalidad de la carencia del dios es un modo como mundea el mundo.

En cuanto una obra es obra, da en sí espacio a aquella espaciosidad. Dar en sí espacio significa en este caso: dar libertad a lo libre de lo abierto e instalar esto libre en su trazado. Este instalar esencia desde el mencionado e-rigir. La obra en cuanto obra expone un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo. Pero la exposición de un mundo es sólo uno de los rasgos de

esencia del ser-obra de la obra que cabe mencionar aquí. Trataremos de hacer visible del mismo modo al otro y correspondiente, desde lo que tiene de primer plano la obra.

Cuando una obra se pro-duce de esta o aquella materia-de-obra —piedra, madera, mineral, color, lenguaje, sonido—, se dice también que está pre-parada* de ella. Pero tanto como la obra pide una exposición en el sentido de la erección que glorifica y consagra, porque el ser-obra de la obra consiste en la exposición de un mundo, asimismo se hace necesaria la pre-paración, porque el mismo ser-obra de la obra tiene el carácter de la pre-paración. La obra como obra es pre-parante en su esencia. Pero ¿qué pre-para la obra? Recién experienciaremos esto, si perseguimos la habitualmente llamada pre-paración de obras, que está en primer plano.

Al ser-obra pertenece la exposición de un mundo. Pensado desde la perspectiva de esta determinación ¿de qué esencia es aquello de la obra que suele llamarse materia-de-obra? El útil toma a su servicio la materia de que consiste, por estar determinado por la servicialidad y la utilidad. La piedra se usa y se gasta en la manufactura del útil, p. ej. de un hacha. La piedra desaparece en la servicialidad. Tanto mejor y más apropiada es la materia cuanto más sucumbe en el ser-útil del útil, sin poner resistencia. La obra del templo, por el contrario, no hace desaparecer la materia, en cuanto expone un mundo, sino antes que nada la hace ad-venir y esto a lo abierto del mundo de la obra: la roca viene a cargar y reposar, y recién así deviene roca; los metales vienen a fulgurar y centellear, los colores a iluminar, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo esto ad-viene en cuanto la obra se re-pone a lo masivo y pesado de la piedra, a lo firme y flexible de la madera, a la dureza y al brillo del metal, al iluminar y oscurecer del color, al timbre del sonido y al poder nominativo de la palabra.

Hacia donde se re-pone la obra y lo que ella hace ad-venir en este re-ponerse, lo hemos llamado la tierra. Ella es lo ad-veniente-entrañante. La tierra es lo sin esfuerzo-infatigable a nada apremiado. Sobre la tierra y en ella funda el hombre histórico su habitar en el mundo. En cuanto la obra expone un mundo, pre-para la tierra. El pre-parar hay que tomarlo en el estricto sentido de parar delante. La obra desplaza la tierra misma a lo abierto de un mundo y la mantiene en ello. *La obra hace a la tierra ser una tierra.*

Pero ¿por qué esta pre-paración de la tierra tiene que acontecer de modo que la obra se re-ponga en ella? ¿Qué es la tierra, que precisamente llegue de ese modo a lo no-oculto? La piedra pesa y denuncia su pesantez. Pero mientras la pesantez no pesa, a la vez se niega a toda penetración en ella. Si lo intentamos, quebrando una roca, jamás mostrará en sus pedazos algo interior y que ha sido abierto. Al instante la piedra se ha retirado otra vez al

mismo pesar sordo y a lo masivo de sus pedazos. Si lo intentamos aprehender por otro camino, poniendo la piedra en la balanza, entonces reducimos la pesantez al sólo cálculo de un peso. Esta determinación de la piedra, quizá muy exacta, queda como número, pero el pesar se nos ha sustraído. El color ilumina y sólo quiere iluminar. Si lo medimos para aprehenderlo, descomponiéndolo en números de vibraciones, desaparece. Sólo se muestra si queda no-desentrañado e inexplicado. Así la tierra hace que toda penetración a ella se estrelle contra ella misma. Hace que la impertinencia del cálculo sólo se vuelva destrucción. Aunque ésta lleve la apariencia del dominio técnico-científico bajo la forma de la objetivación de la naturaleza, este dominio queda sólo una impotencia del querer. Abiertamente clareada como ella misma, la tierra sólo aparece donde sea reguardada y guardada como la esencialmente infranqueable, que retrocede ante todo franqueamiento, es decir, que se mantiene constantemente cerrada. Todas las cosas de la tierra, ella misma en totalidad, se derraman en una armonía alternante. Pero este derramarse no es un borrarse. Aquí corre la corriente descansada en sí del delimitar, que delimita a cada siente presente en su presencia. Así hay en cada cosa que se cierra el mismo no-conocer-se. La tierra es lo que por esencia se-cierra. Pre-parar la tierra significa: traerla a lo abierto como lo que se cierra.

La obra logra esta pre-paración, en cuanto se re-pone ella misma en la tierra. Pero el cerrarse de la tierra no es ningún quedarse fatalmente rígido y uniforme, sino que se despliega en una inagotable abundancia de simples modos y figuras. Ciertamente el escultor usa la piedra, así como también a su modo la trata el albañil. Pero no gasta la piedra. En cierto modo, eso vale sólo donde la obra se malogra. Ciertamente también el pintor usa la materia color, sin embargo, de tal modo que la pintura no se gasta, sino que recién ahí viene a iluminar. Ciertamente también el poeta usa la palabra, pero no así como tienen gastar las palabras los hablantes y escribientes habituales, sino de tal modo , que la palabra recién ahí llegue a ser verdaderamente palabra y permanezca.

En todas partes, nada de una materia de obra esencia en la obra. Queda incluso en duda, si en la determinación de la esencia del útil se acierte en su esencia de útil, al caracterizar como materia aquello de que consiste.

El exponer un mundo y el pre-parar la tierra son dos rasgos de esencia en el ser-obra de la obra. Pero ambos co-pertenecen a la unidad del ser-obra. Buscamos esta unidad, si meditamos el estar-puesto-en-sí de la obra e intentamos decir aquel unido reposo cerrado del reposar-sobre-sí.

Con los mencionados rasgos de esencia, si es que hemos dado a conocer algo atinado de la obra, ello ha sido, antes que nada, un acontecer y de ninguna manera un reposo; pues ¿qué es el reposo, sino lo opuesto del

movimiento? No es un opuesto que excluya el movimiento, sino que lo incluye. Sólo lo movido puede reposar. Según el modo del movimiento es la manera del reposo. En el movimiento como mero cambio de lugar de un cuerpo, el reposo evidentemente es el caso límite del movimiento. Si el reposo incluye el movimiento, entonces puede haber un reposo que sea una íntima concentración del movimiento, por lo tanto máxima moción, supuesto que la clase de movimiento exija semejante reposo. De esta clase es el reposo de la obra reposante en sí. Nos acercamos a este reposo, si se logra aprehender plena y unitariamente la moción del acontecer en el ser-obra. Preguntamos ¿qué relación muestran en la obra misma el exponer de un mundo y el pre-parar de la tierra?

El mundo es la apertura, que se abre, de las vastas vías de las opciones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es el ad-venir apremiado a nada de lo que constantemente se cierra y de ese modo entraña. Mundo y tierra son esencialmente distintos entre sí y, sin embargo, nunca separados. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra atraviesa el mundo. Sólo que la relación entre mundo y tierra no se marchita de ninguna manera en la unidad vacía de los antagónicos que no se atañen para nada. El mundo trata en su reposar-sobre la tierra de sobrepasar a ésta. No tolera, en cuanto lo que se abre, nada cerrado. Pero la tierra, en cuanto entrañante, tiende a incluir y retener en sí en cada caso al mundo.

El antagonismo de mundo y tierra es una contienda. Por cierto, falsificaríamos demasiado fácilmente la esencia de esta contienda, si echáramos su esencia al mismo saco con la disputa y la riña y, por lo tanto, sólo la conociéramos como interferencia y destrucción. En la contienda esencial, empero, los contendedores llevan, a lo uno como lo otro, a la autoafirmación de su esencia. La autoafirmación de la esencia, sin embargo, no es jamás un empecinarse en un estado casual, sino el abandonarse a la oculta originariedad de la proveniencia del propio ser. En la contienda, cada uno porta al otro más allá de sí. Así la contienda se hace cada vez más contenciosa y más propiamente lo que es. Cuanto más firmemente se extreme por sí misma la contienda, tanto más intransigentemente se abandonan los contendores a la intimidad del simple pertenecerse. La tierra no puede privarse de lo abierto del mundo, si ella misma ha de aparecer como tierra en el liberado acoso de su cerrarse. Por su parte, el mundo, en cuanto vigente extensión y vía de todo destino esencial, no puede evadirse de la tierra, si es que debe fundarse sobre algo decidido.

En cuanto la obra expone un mundo pre-para la tierra, es una instigación a esta contienda. Pero esto no acontece para que la obra a la vez derribe y allane la contienda en un convenio insípido, sino para que la contienda siga

siendo una contienda. Exponiendo un mundo y pre-parando la tierra, lleva a cabo, la obra, esta contiene. El ser-obra de la obra consiste en la contención* de esta contienda entre mundo y tierra. Porque la contienda llega a su máximo en lo simple de la intimidad, por eso la unidad de la obra acontece en la contención de la contienda. La contención de la contienda es la concentración de la moción de la obra que va extremándose constantemente. En la intimidad de la contienda, por lo tanto, tiene su esencia el reposo de la obra reponsante en sí.

Recién desde este reposo de la obra, podemos ver lo que en la obra está en obra. Hasta ahora fue siempre una afirmación que se anticipaba, la de que en la obra de arte está puesta en obra la verdad. ¿En qué medida acontece en el ser-obra de la obra, es decir, ahora, en qué medida acontece la verdad en la contención de la contienda de mundo y tierra? ¿Qué es verdad? Cuán menudo y romo es nuestro saber de la esencia de la verdad, lo muestra la negligencia con que nos abandonamos al uso de esta palabra-fundamento. Con verdad se mienta, casi siempre, una y otra verdad. Esto significa: algo verdadero. Aquello puede ser un conocimiento que se enuncia en una proposición. Pero verdadera llamamos no tan sólo una proposición, sino también una cosa, oro verdadero a diferencia del falso. Verdadero significa aquí tanto como oro auténtico, real. ¿Qué significa aquí hablar de real? Como tal nos vale lo siente en verdad. Verdadero es aquello que corresponde a lo real, y real es, lo que es en verdad. El círculo se ha cerrado nuevamente.

¿Qué significa "en verdad"? Verdad es la esencia de lo verdadero. ¿En qué pensamos cuando decimos esencia? Como tal vale habitualmente aquello común en lo cual todo lo verdadero con-viene. La esencia se da en el concepto general y de género, que representa lo uno, que vale igualmente para mucho. Pero, esta esencia que da lo mismo (la esencialidad en el sentido de essentia) sólo es la esencia inesencial. ¿En qué consiste la esencia esencial de algo? Presumiblemente reposa en lo que lo siente *es* en verdad. La verdadera esencia de un objeto se determina desde su verdadero ser, desde la verdad de lo siente en cada caso. Sólo que ahora no buscamos la verdad de la esencia, sino la esencia de la verdad. Se muestra así un enredo digno de atención. ¿Es sólo algo digno de atención o tan sólo la argucia vacía de un juego conceptual –o un abismo?

Verdad mienta la esencia de lo verdadero. Nosotros la pensamos desde la recordación de la palabra de los griegos. Ἀλήθεια significa la no-ocultación de lo siente. Pero ¿es ésta ya una determinación de la esencia de la verdad? ¿No hacemos pasar el mero cambio de uso de la palabra –no-ocultación en vez de verdad– por una caracterización del objeto? Ciertamente todo queda en un intercambio de palabras, mientras no experienciemos lo que debió

haber acontecido para verse en la necesidad de decir la *esencia* de la verdad e
la palabra no-ocultación.

¿Es necesario para ello una renovación de la filosofía griega? De ningur
manera. Una renovación, incluso si esto imposible fuera posible, no n
ayudaría en nada; puesto que la oculta historia de la filosofía griega consist
desde su comienzo, en no mantenerse conforme a la esencia de la verdad q
destelló en la palabra ἀλήθεια, y que ha de extrapolar su saber y su decir de
esencia de la verdad más y más hacia la discusión de una deducida esencia
la verdad. La esencia de la verdad como ἀλήθεια queda impensada en el pens
de los griegos y tanto más en la filosofía posterior. La no-ocultación es pa
el pensar lo más oculto en el *DASEIN** griego, pero ahora, desde temprano, a
vez, lo determinante de todo pre-sentiar de lo que pre-sencia.

Pero ¿por qué no nos damos por satisfechos con la esencia de la verda
que entretanto, hace siglos, nos es familiar? Verdad significa hoy y desde ha
mucho la concordancia entre el conocimiento y el objeto. Sin embargo, pa
que el conocer y la proposición, que da forma y enuncia el conocimiento,
pueda adecuar a la cosa, y, para que anteriormente el objeto mismo se ha
comprometente para la proposición, el objeto mismo, pues, se debe mostr
como tal. ¿Cómo puede mostrarse, si el mismo no es capaz de estar fuera
la ocultación, si el mismo no está en lo no-oculto? La proposición
verdadera, en cuanto se rige por lo no-oculto, es decir, por lo verdadero. L
verdad de la proposición es siempre, siempre sólo esta co-rrección*. L
conceptos críticos de la verdad que, desde Descartes, parten de la verda
como certeza, son sólo variaciones de la determinación de la verdad com
co-rrección. Esta esencia de la verdad, corriente para nosotros, la co-rrecci
del representar, se levanta y cae con la verdad como no-ocultación de
siente.

Si aquí y cuando quiera aprehendemos la verdad como no-ocultación,
nos refugiamos sólo en una traducción más literal de una palabra grieg
Reflexionamos sobre aquello que subyace como inexperienciado e inpensa
en la esencia de la verdad, en el sentido de co-rrección, para nosotr
corriente y por eso desgastada. De cuando en cuando se accede a confes
que para acreditar y captar la co-rrección(verdad) de una enunciació
naturalmente deberíamos retroceder a algo que ya está manifiesto. Que es
supuesto, de hecho, no puede ser soslayado. Mientras opinamos y hablam
así, entendemos siempre la verdad como co-rrección, la que sin duda requie
aún un supuesto, que ciertamente nosotros mismos hacemos, el cielo se
cómo y por qué.

Pero, no es que presupongamos la no-ocultación de lo siente, sino que
no-ocultación de lo siente (el ser) nos traspone a una esencia tal, que siemp

quedamos, en nuestro representar, puestos en la no-ocultación y pospuestos a ella. No sólo aquello *por lo cual* un conocimiento se rige, ya debe de alguna manera estar no-oculto, sino que también todo el *ámbito* en el cual este "regirse por algo" se mueve, e igualmente aquello *para* lo cual una adecuación de la proposición al objeto llega a ser manifiesto, debe desarrollarse ya como totalidad en lo no-oculto. Nada seríamos con nuestras representaciones correctas y ni siquiera podría presuponer que algo –por lo que nos regimos– sea manifiesto, si la no-ocultación de lo siente no nos hubiera expuesto ya aquello clareado hacia lo cual para nosotros todo lo siente está medio adentro y desde lo cual se retira.

Pero ¿cómo sucede esto? ¿Cómo acontece la verdad como esta no-ocultación? Pero antes hay que decir todavía más claramente, qué es esta no-ocultación misma.

Las cosas son y los hombres, las ofrendas y los sacrificios son, animal y planta son, útil y obra son. Lo siente para* en el ser. Por el ser va una velada fatalidad, decretada entre lo divino y antidivino. El hombre no es capaz de dominar mucho de lo siente. Sólo poco se llega a conocer. Lo conocido queda aproximado, lo dominado, inseguro. Jamás lo siente es, como quisiera parecer demasiado fácilmente, hacienda* nuestra, ni siquiera sólo representación nuestra. Si pensamos todo eso en uno, entonces aprehendemos, parece, todo lo que es, por muy crudamente que lo aprehendamos.

Y sin embargo: más allá de lo siente, pero no en otra dirección, sino que delante de él, acontece aún algo otro. En medio de lo siente en totalidad, esencia un lugar abierto. Un claro es. El es, pensado desde lo siente, más siente que lo siente. Este centro abierto, por lo tanto, no está cerrado por lo siente sino que el centro clareante mismo, circunda todo lo siente como la nada, que apenas conocemos.

Lo siente sólo puede ser, en cuanto siente, si está medio adentro y medio afuera de lo clareado de este claro. Sólo este claro nos regala y garantiza a nosotros, un tránsito hacia lo siente que nosotros mismos no somos y el acceso al siente que nosotros mismos somos. Gracias a este claro, lo siente está, en cierta y variable medida, no-oculto. Pero incluso *oculto* sólo puede ser lo siente en el (campo de)* juego de lo clareado. Todo siente que enfrenta y con-frenta contiene este raro antagonismo del pre-senciar, en cuanto, a la vez, se retiene siempre en una ocultación. El claro en el que está medio adentro lo siente, es, a la vez, en sí un ocultar. Pero el ocultar rige en medio de lo siente de una manera doble.

Lo siente se nos niega con excepción de aquello uno y en apariencia mínimo, con lo cual damos cuanto antes, si ya no podemos decir otra cosa de lo siente, sino que sea. El ocultar en cuanto (un) negar, no es, en cada caso,

recién y sólo el límite del conocimiento, sino que el comienzo del claro de lo clareado. Pero, a la vez, el ocultar está, ciertamente de otro modo, en medio de lo clareado. Lo siente tapa lo siente, lo uno vela a lo otro, aquello oscurece a esto, poco obstruye a mucho, lo aislado desmiente todo. Aquí el ocultar no es aquel sencillo negar, sino: lo siente, ciertamente, aparece, pero se da otramente de lo que es.

Este ocultar es el desfigurar. Si lo siente no desfigurara lo siente, no nos podríamos desperdiciar ni equivocar en lo siente, no nos podríamos extraviar, ni extralimitarnos, ni siquiera nunca calcular mal. Que lo siente pueda engañar como apariencia, es la condición de que nos podamos equivocar y no al revés.

El ocultar puede ser un negar a sólo un desfigurar. Nunca tenemos directamente la certeza, si es lo uno o lo otro. El ocultar se oculta y se desfigura a sí mismo. Esto significa: el lugar abierto en medio de lo siente, el claro, no es nunca un escenario rígido con un telón constantemente alzado, en el que la acción de lo siente se desarrolla. Más bien acontece este claro (clareo)* sólo como este doble ocultar. La no-ocultación de lo siente no es nunca un mero estado de antemano, sino un acontecimiento. La no-ocultación (verdad) ni es una propiedad de los objetos en el sentido de lo siente, ni una propiedad de las proposiciones.

En el entorno más próximo de lo siente nos creemos en casa. Lo siente es familiar, confiable, sólito. No obstante trans-curre por el claro un constante ocultar bajo la doble figura del negar y del desfigurar. Lo sólito en el fondo no es sólito: es insólito. La esencia de la verdad, es decir, de la no-ocultación, está trans-regida por un rehusamiento. Este rehusamiento, sin embargo, no es una carencia ni una falta, como si la verdad fuera una vana no-ocultación que se ha desembarazado de todo lo oculto. Si lo pudiera, entonces ya no sería ella misma. *A la esencia de la verdad en cuanto no-ocultación pertenece este rehusar en el modo del doble ocultar.* La verdad es en su esencia no-verdad. Así sea dicho, para indicar, quizá con una sutileza extrañante, que a la no-ocultación como clareo (claro) pertenece el rehusar en el modo del ocultar. La proposición: La esencia de la verdad es la no-verdad, no ha de decir, sin embargo, que la verdad en el fondo sea falsedad. La proposición tampoco miente: que la verdad nunca sea ella misma, sino que sea, dialécticamente representado, siempre también su contrario.

La verdad esencia como ella misma, en a medida que el rehusar ocultante, en cuanto negar, le atribuye recién a todo claro la constante procedencia, pero, en cuanto desfigurar (le atribuye) a todo claro la inexorable nitidez de la equivocación. Con el rehusar ocultante se quiere nombrar lo que hay en la esencia de la verdad de aquello antagónico, que hay en la esencia de la verdad entre clareo (claro) y ocultación. Esto es lo antagónico de la contienda

original. La esencia de la verdad es en sí misma la proto-contienda, en la cual se conquista aquel centro abierto, en el que lo siente está medio adentro y desde el que se re-pone en sí mismo.

Esto abierto acontece en medio de lo siente. Muestra un rasgo de esencia que ya hemos mencionado. A lo abierto pertenecen un mundo y la tierra. Pero el mundo no es simplemente lo abierto que corresponda al claro y tampoco la tierra lo cerrado que corresponda al ocultar. Más bien, el mundo es el clareo (claro) de las vías de las directivas esenciales en las que se conforma todo decidir. Pero toda decisión se funda en algo no dominado, oculto, extraviante, de lo contrario jamás sería decisión. La tierra no es simplemente lo cerrado, sino lo que sale como lo que se-cierra. Mundo y tierra son en sí en cada caso según su esencia contendientes y contendibles. Sólo como tales entran en la contienda de clareo (claro) y ocultar.

Tierra sólo emerge al través del mundo, mundo sólo se funda sobre la tierra, en la medida en que la verdad acontece como la proto-contienda de clareo (claro) y ocultar. Pero ¿cómo acontece verdad? Respondemos: acontece en pocos modos esenciales. Uno de los modos cómo acontece verdad es el ser-obra de la obra. Exponiendo un mundo y preparando la tierra es la obra la contención de aquella contienda en que se conquista la no-ocultación de lo siente en totalidad, la verdad.

En el estar ahí del templo acontece la verdad. Eso no quiere decir que aquí se represente o reproduzca algo correctamente, sino que lo siente en totalidad se lleva a la no-ocultación y se mantiene en ella. Mantener significa originalmente cuidar. En la pintura de van Gogh acontece la verdad. Esto no miente que aquí se copie correctamente algo antemano, sino que en el llegar-a-manifestarse del ser-útil del zapato, llega lo siente en totalidad, mundo y tierra en su antagonismo, a la no-ocultación.

En la obra está en obra la verdad, por lo tanto, no tan sólo algo verdadero. El cuadro que muestra los zapatos de campesino, la poesía que dice la fuente romana, no atestiguan tan sólo, lo que este siente aislado sea en cuanto tal, si es que alguna vez atestiguan, sino que hacen acontecer la no-ocultación en cuanto tal en relación a lo siente en totalidad. Cuanto más esencial y simplemente sólo el zapato, cuanto más indecorada y puramente sólo la fuente salen en su esencia, tanto más inmediata y atractivamente deviene con ellos más siente todo lo siente. De ese modo es clareado el ser se-ocultante. Lo así clareado conforma su aparecer en la obra. El aparecer conformado a la obra es lo bello. *Belleza es un modo cómo esencia* (la) verdad en cuanto no-ocultación.*

Sin duda que ahora se ha aprehendido más claramente la esencia de la verdad en algunos aspectos. En consecuencia, puede haberse hecho más claro, lo que

en la obra está en obra. Sólo que el ser-obra de la obra, ahora visible, aún no nos dice nada acerca de aquella próxima e importuna realidad de la obra, acerca de lo cósico en la obra. Hasta casi parece, como si en la intención exclusiva de aprehender lo más puramente posible el estar-puesto-en-sí de la obra misma, hubiésemos pasado por alto completamente que la obra es siempre una obra, y eso quiere decir, algo obrado. Si algo distingue la obra como obra, ello es el ser-creado de la obra. En tanto que la obra es creada y el crear requiere de un medio desde el cual y en el cual crea, llega también aquello cósico a la obra. Esto es indiscutible. Pero queda la pregunta: ¿cómo pertenece el ser-creado a la obra? Sólo se puede esclarecer esto, si algo doble es aclarado.

1. ¿Qué se llama aquí ser-creado y crear a diferencia del fabricar y del ser-manufacturado?

2. ¿Cuál es la íntima esencia de la obra misma por la que recién se puede medir en qué medida al ser-creado le pertenece y hasta dónde éste determina al ser-obra de la obra?

Crear siempre está pensado aquí en relación a la obra. A la esencia de la obra pertenece el acontecer de la verdad. Determinamos previamente la esencia del crear desde su relación con la esencia de la verdad en cuanto no-ocultación de lo siente. La pertenencia del ser-creado a la obra sólo puede ser puesta a la luz desde una aclaración aún más originaria de la esencia de la verdad. La pregunta hacia la verdad y su esencia vuelve otra vez.

Debemos preguntarla una vez más, si queremos que la proposición de que la verdad este en obra en la obra, no quede como mera afirmación.

Ahora recién debemos preguntar más esencialmente: ¿en qué medida hay en la esencia de la verdad una propensión a algo tal como una obra? ¿De qué esencia es la verdad que pueda ser puesta en obra o que incluso tenga que ser puesta en obra bajo determinadas condiciones, para ser en cuanto verdad. Pero el poner en obra la verdad lo determinamos como la esencia del arte. De ahí que la última pregunta diga:

¿Qué es la verdad para que pueda o incluso deba acontecer como arte? ¿En qué medida *hay* arte?

LA VERDAD Y EL ARTE

El origen de la obra de arte y del artista es el arte. El origen es la procedencia de la esencia en la que esencia el ser de un siente. ¿Qué es el arte? Buscamos su esencia en la obra real. La esencia de la verdad se determinó desde lo que en la obra está en obra, desde el acontecer de la verdad. Este acontecimiento lo pensamos como la contención de la contienda

entre mundo y tierra. En la concentrada moción de esta contención esencia el reposo. Aquí el reposar-en-sí de la obra (se) funda.

En la obra está en obra el acontecer de la verdad. Pero lo que está así en obra, lo está en la obra. Según esto, aquí ya se presupone la obra real como el cargador de aquel acontecer. Luego está de nuevo ante nosotros la pregunta hacia aquello cósico de la obra antemana. Así se aclara finalmente esto uno: por asiduamente que volvamos a preguntar al estar-puesto-en-sí de la obra, erramos, sin embargo, su realidad, mientras no nos pongamos de acuerdo en que hay que tomar la obra como algo obrado. Tomarla así es lo más próximo, pues en la palabra obra suena lo obrado. Lo que de obra tiene la obra consiste en su ser-creado por el artista. Pudiera parecer asombroso que esta determinación de la obra tan próxima y omniesclarecedora, sólo se nombre ahora.

El ser-creado de la obra, empero, manifiestamente sólo se puede captar desde el proceso del crear. Así, obligados por la fuerza de las cosas tendremos que estar de acuerdo ahora, en que hay que entrar en la actividad del artista, para acertar el origen de la obra de arte. El intento de determinar el ser-obra de la obra puramente desde éste mismo, se demuestra como irrealizable.

Si ahora nos apartamos de la obra y perseguimos la esencia del crear, mantengamos en mente lo que primero se dijo del cuadro de los zapatos de campesino y luego del templo griego.

El crear lo pensamos como un pro-ducir. Pero también la manufactura de útiles es un pro-ducir. La obra de mano *(artesanía) ciertamente no crea obras, ni siquiera cuando valorizamos la hechura de la mano de obra (artesanía) como corresponde, por sobre la de la mercadería de fabrica. Pero ¿a través de qué se diferencia el pro-ducir en cuanto crear del pro-ducir en el modo de la manufactura? Tan fácil como es diferenciar en palabras el crear obras del manufacturar de útiles, así es de difícil perseguir en sus rasgos de esencia propios, ambos modos del pro-ducir. Siguiendo la apariencia más próxima, encontramos la misma conducta tanto en la actividad del alfarero como en la del escultor, del carpintero y del pintor. El crear obras pide de sí el oficio*. Los grandes artistas valoran al máximo la capacidad del oficio. Una vez en posesión de su absoluto dominio, exigen su cultivo esmerado. Antes que nada se esfuerzan por la siempre nueva (trans-)formación en el oficio. Con suficiente frecuencia se ha señalado que los griegos, que algo entendían de obras de arte, usan idéntica palabra τέχνη para oficio (artesanía) y arte, y que designan con idéntico nombre τεχνίτης al artesano y al artista.

Por eso parece aconsejable determinar la esencia del crear desde su lado artesanal. Sólo que la referencia al uso lingüístico de los griegos, que nombra su experiencia del objeto, nos debe dar que pensar. Por usual y convincente que pudiera ser la referencia a la designación cultivada por los griegos, de

artesanía (oficio) y arte con la misma palabra, τέχνη, ella queda, sin embargo, tuerta y superficial; porque τέχνη no significa artesanía ni arte, ni, en absoluto, lo técnico en el sentido actual. τέχνη no mienta jamás una especie de ejecución práctica.

La palabra τέχνη nombra, más bien, un modo del saber. Saber significa: haber visto, en el amplio sentido de ver, que significa: percibir lo que pre-sencia en cuanto tal. La esencia del saber descansa para el pensar griego en la ἀλήθεια, o sea, en la des-entrañación de lo siente. Ella carga y conduce toda conducta relativa a lo siente. La τέχνη como saber experienciadn por los griegos, en un pro-ducir lo siente, en cuanto duce *pro* expresamente lo que pre-sencia en cuanto tal, *desde* la ocultación *a* la no-ocultación de su aspecto; τέχνη jamás significa la actividad de un hacer.

El artista no es un τέχνη , porque también sea un artesano, sino porque tanto el pre-parar de obras como el pre-parar de útiles acontece en aquel *pro*-ducir que previamente hace ad-venir lo siente desde su aspecto a su pre-sencia. Todo esto sucede, sin embargo, en medio de lo siente saliente autómatamente, de la φυσις. La designación de arte como τέχνη no habla en ningún caso a favor de que la actividad del artista se experiencie desde lo artesanal. Lo que en el crear obras parece manu-factura, es de otra especie. Esta actividad es determinada y transdeterminada desde la esencia del crear y queda también incluida en ella.

Si no es el de la artesanía, entonces ¿por qué hilo conductor podemos pensar la esencia del crear? ¿De qué otro modo que desde la vista sobre lo por-crear, sobre la obra? A pesar de que la obra recién devenga real en la consumación del crear y así dependa en su realidad de éste, la esencia del crear se determina por lesencia de la obra. Aun cuando el ser-creado tenga una relación con el crear, no obstante, tanto el ser-creado como también el crear deben determinarse desde el ser-obra de la obra. Ya no nos puede sorprender ahora, por qué tratamos primera y largamente sólo de la obra, para enfocar finalmente recién el ser-creado. Si el ser-creado pertenece tan esencialmente a la obra, como ya suena en la palabra obra, entonces tenemos que intentar entender más esencialmente lo que hasta ahora pudo determinarse como el ser-obra de la obra.

Desde la vista sobre la hasta aquí lograda delimitación de esencia de la obra, según la cual en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad, podemos caracterizar el crear como el hacer-pro-ce-der hacia un pro-ducto-. El devenir obra de la obra es un modo del devenir y del acontecer de la verdad. En la esencia de ella está todo. Pero ¿qué es la verdad, para que deba acontecer en algo tal como lo creado? ¿En qué medida tiene la verdad desde

el fondo de su esencia una propensión hacia la obra? ¿Puede aprehenderse esto desde la esencia de la verdad aclarada hasta ahora?

La verdad es no-verdad, en cuanto le pertenece el ámbito de procedencia de lo aún-no (de lo no)* desoculto en el sentido del ocultar. En la no-ocultación como verdad, esencia a la vez el otro "no" de un doble rehusar. La verdad esencia como tal en el antagonismo entre clareo (claro) y un doble ocultar. La verdad es la proto-contienda en la que en cada caso, en un modo (determinado)* se conquista lo abierto, en lo cual todo está medio adentro y desde lo cual todo se retiene; lo que como siente se muestra y sustrae. Cuándo y cómo quiera que estalle y acontezca esta contienda, los contendedores, clareo (claro) y ocultar, se apartan por ella. Así se conquista lo abierto del campo de contienda. La abertura de lo así abierto, es decir, la verdad, sólo puede ser lo que es, o sea, *esta* abertura, cuando y mientras se instala ella misma en su abierto. Debido a esto debe ser en cada caso un siente en esto abierto, dentro de lo cual la abertura tome su estación y estabilidad. En cuanto la abertura ocupe lo abierto, lo mantiene abierto y lo aguanta. Poner y ocupar* están pensados siempre aquí desde el sentido griego de θέσις, que mienta un (ex) poner en lo no-oculto.

Con la referencia al instalarse de la abertura en lo abierto, el pensar toca un recinto, que aún no puede ser analizado aquí. Sólo anotaremos esto: que, si la esencia de la no-ocultación de lo siente pertenece de algún modo al ser mismo (cf. *Ser* y *Tiempo* párrafo 44), éste hace que desde su esencia acontezca el (campo de)* juego de la abertura [el clareo (claro) del ahí DA]] y lo gane como *aquello* dentro de lo cual cada siente sale a su modo.

La verdad sólo acontece así: se instala en la contienda y en el (campo de) juego que por ella misma se abren. Porque la verdad es lo antagónico de clareo (claro) y ocultar, por eso le pertenece, lo que aquí sea nombrado instalación. Pero la verdad no está previamente por sí antemano en alguna parte de las estrellas, para luego venir a alojarse posteriormente en alguna parte de lo siente. Lo cual ya por esto es imposible: porque recién la abertura de lo siente da la posibilidad de un dondequiera y de un sitio pleno de lo que pre-sencia. El clareo (claro) de la abertura y la instalación en lo abierto van juntos. Son una y la misma esencia del acontecer de la verdad. Este es, en múltiples modos, histórico.

Un modo esencial cómo la verdad se instala en lo siente abierto (inaugurado) por ella, es el poner-se-en-obra de la verdad. Otro modo cómo esencia la verdad, es la acción fundadora de un Estado. Aún otro modo de llegar a iluminar la verdad es la proximidad de lo que mal podríamos llamar un siente, sino lo más siente de lo siente. Aún otro modo como se funda

verdad, es el sacrificio esencial. Aún otro modo cómo deviene verdad, es el cuestionar del pensador, que cómo pensar sobre el ser nombra a éste en su dignidad de cuestión. La ciencia, al contrario, no es un acontecer originario de la verdad, sino en cada caso la ampliación de un ámbito de la verdad ya abierto, y esto por la aprehensión y fundamentación de lo que en tal ámbito se muestra de posible y necesariamente correcto. Cuando y en cuanto una ciencia llega, más allá de lo correcto, a la verdad, es decir, llega a una develación esencial de lo siente como tal, ella es filosofía.

Porque pertenece a la esencia de la verdad instalarse en lo siente, para recién así devenir verdad, por eso en la esencia de la verdad está la *propensión a la obra* como una posibilidad destacada de la verdad de ser ella misma siente en medio de lo siente.

La instalación de la verdad en la obra es la pro-ducción de un siente tal, que antes todavía no era y que posteriormente nunca más llegará a devenir. La pro-ducción pone a este siente de tal manera en lo abierto que lo por ducir (por traer)* recién clarea la abertura de lo abierto, hacia la cual ad-viene. Donde la producción duce (trae) específicamente la abertura de lo siente —la verdad—, lo pro-ducido es una obra. Tal pro-ducir es el crear. En cuanto tal ducir (traer) es más bien un recibir y un extraer dentro de la relación con la no-ocultación. Por consecuencia ¿en qué consiste entonces el ser-creado? Aclarémoslo por dos determinaciones esenciales.

La verdad se (dH)rige a la obra. La verdad sólo esencia como la contienda entre clareo(claro) y ocultar en el antagonismo de mundo y tierra. La verdad quiere ser (di)rigida a la obra como esta contienda de mundo y tierra. No es que la contienda ha de solventarse en un siente que ha de pro-ducirse expresamente, ni meramente ser alojada en él, sino que abierta (inaugurada) desde él. Este siente, por lo tanto, debe tener en sí los rasgos de esencia de la contienda. En la contienda se conquista la unidad de mundo y tierra. En cuanto un mundo se abre, pone a resolución de una humanidad histórica, victoria y derrota, bendición y maldición, dominio y vasallaje. El mundo, que sale, trae a luz lo aún no-resuelto y sin medida y abre(inaugura) así la necesidad oculta de medida y resolución.

Pero, en cuanto un mundo se abre, viene a emerger la tierra. Ella se muestra como lo que carga todo, como lo entrañado a su ley y que constantemente se cierra. (El)Mundo requiere su resolución y su medida y hace llegar lo siente a lo abierto de sus vías. (La) Tierra trata, cargando-emergiendo, de mantenerse cerrada y de confiar todo a su ley. La contienda no es una escisión como el hendimiento de una mera grieta, sino que la contienda es la intimidad del copertenecerse de los contendores. Esta escisión arranca a los antagonistas desde el fondo unido a la procedencia de

su unidad para allí juntarlos. Es la escisión que es planta. Es la escisión que es alzado diseñador de los rasgos fundamentales del salir del clareo(claro) de lo siente. Esta escisión no hace estallar a los antagonistas, separándolos, sino que lleva lo antagónico de medida y límite al contorno (que es escisión)* unido.

La verdad se instala como contienda en un siente por pro-ducir, sólo de suerte que la contienda abra(inaugure) en este siente, es decir, que este mismo sea ducido (traído) a la escisión. La escisión es el trazado unitario de alzado, planta y contorno*. La verdad se instala en lo siente de tal modo, que este mismo ocupa lo abierto de la verdad. Pero este ocupar sólo puede acontecer de tal suerte, que lo por pro-ducir –la escisión– se confíe a lo que se cierra, que emerge en lo abierto. La escisión debe reponerse a la gravedad que tira en la piedra, a la muda dureza de la madera, a la oscura soflama de los colores. En cuanto la tierra re-coge en sí la escisión, es pre-parada la escisión a lo abierto, y así es parada, o sea, puesta en lo que emerge a lo abierto como lo que se cierra y lo que resguarda.

La contienda, ducida(traída) a la escisión y así repuesta a la tierra y fijada con todo ello es la *figura*(Gestalt). (El) Ser-creado de la obra significa: ser-fijada la verdad en la figura. Ella es la conformación como la cual la escisión se conforma. La escisión con-formada es la conformadura* del aparecer de la verdad. Lo que aquí se llama figura debe pensarse siempre desde *aquel* parar (poner) y aparato como las cuales la obra esencia, en cuanto se expone y pre-para.

En el crear de la obra, la contienda debe ser re-puesta, en cuanto escisión, a la tierra; la tierra misma debe ser puesta a la vista y usada en cuanto lo que se cierra. Pero este usar no gasta ni abusa la tierra como una materia, sino que recién la libera para ella misma. Este usar la tierra es un obrar con ella, que ciertamente semeja el empleo artesanal de la materia. De ahí proviene la apariencia de que el crear obras también sea una actividad artesanal. Lo cual no es nunca. Pero sí queda siempre un usar la tierra en el fijar la verdad en la figura. Contrariamente, la manufactura del útil no es nunca inmediatamente la consecución del acontecer de la verdad. El ser-terminado del útil es el ser-formado de una materia, y, ciertamente, como disposición para el uso. Ser-terminado del útil significa que éste ha sido librado más allá de sí mismo para salir en la servicialidad.

No así el ser-creado de la obra. Lo que se aclarará en la segunda característica que vamos a enunciar.

El ser-terminado del útil y el ser-creado de la obra coinciden en que constituyen un ser-pro-ducido. Pero el ser-creado de la obra tiene de peculiar frente a toda otra pro-ducción, que está incorporado en cuanto

crear a lo creado. Pero ¿no vale esto para todo pro-ducto y para todo lo que se genera de cualquier modo? En todo pro-ducto, si es que hay algo que se dé con ello, es, por cierto, el ser-pro-ducido. Por cierto, pero en la obra, el ser-creado está incorporado expresamente, en cuanto crear, en lo creado, de modo que desde él, de lo así pro-ducido, sobresale expresamente. Si es así, debemos entonces también poder experienciar propiamente el ser-creado en la obra.

El ad-venir (aparecer) del ser-creado desde la obra no mienta que en la obra deba hacerse notorio, que ha sido hecha por un gran artista. Lo creado no ha de ser acreditado como el logro de alguien idóneo y a través de ello llevar al ejecutor a la consideración pública. No es el N.N. fecit lo que ha de conocerse, sino que el simple "factum est" ha de mantenerse en la obra hacia lo abierto: a saber, que la no-ocultación de lo siente ha acontecido aquí y que como este acontecimiento recién acontece; a saber, que tal obra *es*, y no, que más bien no es. El impulso, que la obra como tal obra es y la no interrupción de este (im)pulso no-aparente constituye la constancia del reposar en sí de la obra. Ahí donde el artista, el proceso y las circunstancias de la generación de la obra permanecen desconocidos, resalta más puramente desde la obra este (im)pulso, este "que" del ser-creado.

Ciertamente también pertenece a todo útil disponible y en uso, "que" sea manufacturado. Pero este "que" no resalta en el útil, sino desaparece en la servicialidad. Mientras más manejable sea un útil para la mano, tanto más inadvertido queda, p. ej. que un martillo sea tal; tanto más se mantiene exclusivamente el útil en el ser-útil. En todo caso podemos advertir en todo antemano, que es; pero esto tan sólo es registrado, para luego, según el modo de lo habitual, caer en el olvido. Pero ¿qué más habitual que esto: que lo siente sea? En la obra, en cambio, que *sea* en cuanto tal, es precisamente lo inhabitual. El suceso de su ser-creado no sigue simplemente vibrando en la obra, sino que lo que tiene de suceso, el que la obra es en cuanto tal obra, lo pro-yecta la obra y lo tiene (pro)yectado constantemente en torno suyo. Mientras más esencialmente se abre la obra, más luminosa deviene la singularidad de aquello, que es y no, que más bien, no es. Mientras más esencialmente llegue este (im)pulso a lo abierto, más extraña y solitaria deviene la obra. En el pro-ducir de la obra está este a-ducir(traer): "que ella sea".

La pregunta hacia el ser-creado de la obra debía acercarnos a lo que de obra tiene la obra y con ello a su realidad. El ser-creado se develó como el ser-fijado de la contienda en la figura a través de la escisión. Con ello el ser-creado mismo está incorporado expresamente, en cuanto crear, a la obra y está parado, como (im)pulso silencioso de aquel "que" hacia lo abierto.

Pero en el ser-creado de la obra tampoco se agota la realidad de la obra. Más bien, la mira sobre la esencia del ser-creado de la obra nos pone en situación de consumar ahora el paso al que tiende todo lo dicho hasta aquí.

Mientras más solitariamente, fijada en la figura, está(puesta)en sí la obra, mientras más limpiamente parece resolver todas las relaciones con los hombres, tanto más simplemente llega aquel (im)pulso, que tal obra *es*, a lo abierto, tanto más esencialmente se hiende* lo insólito y se derriba* lo siente hasta ahora sólito. Pero este (im)pulso* múltiple no tiene nada de violento; pues, mientras más puramente la obra misma es desplazada a la abertura de lo siente abierta(inaugurada) por ella misma, tanto más sencillamente nos desplaza-hacia dentro de esta abertura y así, a la vez, nos desplaza de lo habitual. Seguir este desplazamiento significa: transformar las relaciones habituales a mundo y tierra y contenerse en lo sucesivo de todo hacer y estimar, conocer y mirar habituales para demorar en la verdad aconteciente a la obra. La contención* en este demorar recién hace ser lo creado la obra que es. Esto: hacer que la obra sea una obra lo llamamos la guarda* de la obra. Recién para la guarda se da la obra de su ser-creado como lo real, a saber ahora: pre-senciante en cuanto obra.

Así como una obra no puede ser sin ser creada, así como necesita esencialmente de los creadores, así lo creado mismo no puede devenir siente sin los guardas.

Pero si una obra no encuentra los guardas, no los encuentra inmediatamente, de manera que correspondan a la verdad aconteciente en la obra, eso de ninguna manera significa que la obra sea también una obra sin los guardas. Si de otro modo es una obra, siempre queda referida a los guardas; también entonces y precisamente entonces, cuando espera sólo a los guardas, y aguanta y está ganando el ingreso de ellos a su verdad. Incluso el olvido en que puede caer una obra no es una nada; todavía es un guardar. El olvido se alimenta de la obra. La guarda de la obra significa: in-manecer en la abertura de lo siente aconteciente en la obra. La in-manecencia de la guarda es un saber. El saber, no obstante, no consiste en un mero conocer y representar algo. Quien verdaderamente sabe lo siente, sabe lo que quiere en medio de lo siente.

El querer aquí nombrado, que ni aplica aún un conocimiento, ni lo resuelve previamente, está pensado desde la experiencia base del pensar en *Ser y Tiempo*. El saber que queda un querer, el querer que queda un saber, es el extático dejarse meter* del hombre existente a la no-ocultación del ser. La resolutividad (el no estar cerrado)* pensada en *Ser y Tiempo* no es la acción decidida de un sujeto, sino la apertura del Dasein desde el

embarazo en lo siente hacia la abertura del ser. En la existencia, sin embargo, no es que el hombre salga de un interior hacia un afuera, sino que la esencia de la existencia es el in-manecer que aguanta en la disyunción esencial del clareo de lo siente. Ni en el crear antes mencionado, ni en el querer ahora nombrado, se piensa en el rendimiento y en la acción de un sujeto que aspira y se pone a sí mismo como fin.

Querer es la sobria re-solutividad (no-estar-cerrado) del existente ir-más-allá-de-sí que se expone* a la abertura de lo siente en cuanto puesta en obra. Así la in-manencia se duce (trae) a la ley. La guarda de la obra es en cuanto saber, la sobria inmanencia en lo insólito de la verdad aconteciente en la obra.

Este saber que se acasera como querer en la verdad de la obra y sólo así queda un saber, no saca a la obra de su estar-puesto-en-sí, no la arranca al ámbito de la mera vivencia, ni rebaja la obra al papel de un mero excitante de vivencias. La guarda de la obra no aisla a los hombres a sus vivencias, sino que los desplaza hacia dentro de la copertenencia aconteciente en la obra y funda así el ser-uno-para-otro y el ser-uno-con-otro, como aguantar histórico del Dasein desde la relación a la no-ocultación. Sobre todo, el saber en el modo de la guarda dista mucho de aquel conocimiento de un mero paladeo de lo formal en la obra, de sus cualidades y encantos en sí. El saber en cuanto un haber-visto es un ser(estar) decidido; es in-manecer en la contienda, que la obra ha conformado a la escisión.

El modo de la recta guarda, sólo y recién se co-crea y pre-diseña por la obra misma. La guarda acontece en las distintas escalas del saber, en cada caso, con su constancia, claridad y alcance diferentes. Si algunas obras son deparadas al mero goce artístico, no se evidencia aún que como obras paren en la guarda

Tan pronto como aquel (im)pulso hacia lo insólito es interceptado en lo corriente y conocedor, ha comenzado ya el ajetreo del arte en torno de las obras. Incluso la tradición cuidadosa de las obras, los intentos científicos para su recuperación, no alcanzan nunca más el ser-obra mismo, sino sólo su recuerdo. Pero también este recuerdo puede ofrecer a la obra un sitio, desde el cual con-figura historia. La realidad más propia de la obra, en cambio, viene a cargar sólo ahí, donde la obra se guarda en la verdad aconteciente por ella misma.

La realidad de la obra está determinada en sus rasgos fundamentales desde la esencia del ser obra. Ahora podemos recoger nuevamente la pregunta introductoria: ¿qué pasa con aquello cósico de la obra que ha de garantizar su realidad inmediata? Pasa, que ahora ya no preguntamos más la pregunta por lo cósico de la obra; porque mientras preguntamos por ello,

tomamos, al punto y previamente, de modo definitivo, a la obra como un objeto antemano. De este modo no preguntamos nunca desde la obra, sino que desde nosotros. Desde nosotros, que al preguntar no queremos hacer la obra ser una obra, sino que más bien la representamos como un objeto que ha de provocar en nosotros cualesquiera estados.

Sin embargo, lo que en la obra, tomada como objeto, tiene el aspecto de lo cósico, en el sentido de los conceptos de cosa corrientes, es, experienciado desde la obra, lo terrestre de la obra. La tierra emerge hacia dentro de la obra, porque la obra, en cuanto tal, esencia dentro de aquello en que la verdad está en obra, y porque (la) verdad sólo esencia, en cuanto se instala en un siente. En la tierra, como la que esencialmente se cierra, la apertura de lo abierto encuentra su máxima oposición (resistencia) y, a través de ello, el sitio de su posición constante, dentro del cual la figura debe ser fijada.

¿Entonces, fue superfluo haber entrado a la pregunta hacia lo cósico de la cosa? De ninguna manera. Ciertamente no se puede determinar lo que de obra tiene la obra, desde lo cósico, pero, por el contrario, la pregunta por lo cósico de la cosa se puede encarrilar adecuadamente desde el saber de lo que de obra tiene la obra. Lo que no es poco, si nos acordamos que aquellos modos de pensar corrientes desde antaño agreden la cosidad de la cosa y hacen regir una interpretación de lo siente en totalidad que, así como es inepta para la aprehensión de la esencia del útil y de la obra, así enceguece respecto de la originaria esencia de la verdad.

Para la determinación de la cosidad de la cosa, no basta ni la mira sobre el cargador de propiedades, ni aquella sobre la multiplicidad de lo dado sensiblemente en su unidad, ni siquiera aquella sobre la construcción-materia-forma —representada para sí— que está tomada de lo útil. El (pre-)ver que da peso y medida para la interpretación de lo cósico de la cosa debe dar en la copertenencia de la cosa a la tierra. La esencia de la tierra en cuanto lo cargador que se cierra, apremiado a nada, se devela, empero, sólo en el emerger hacia dentro de un mundo, y en el antagonismo de ambos. Esta contienda está fijada en la figura de la obra y deviene manifiesta a través de esto. Lo que vale para el útil, que recién por la obra experienciamos propiamente —lo útil del útil—, vale también para lo cósico de la cosa. Que de lo cósico nunca sepamos directamente, y que cuando sabemos, sólo sepamos indeterminadamente, que, por lo tanto, necesitemos de la obra, muestra mediatamente que en el ser-obra de la obra el acontecimiento de la verdad, la apertura de lo siente, está en obra.

Pero, en definitiva, quisiéramos replicar: la obra, por su parte y ciertamente antes de su devenir-creado y para éste ¿no debe ser puesta en

relación con las cosas de la tierra, con la naturaleza, si con acierto ha de desplazar otramente lo cósico a lo abierto? Uno que debió saberlo, Alberto Durero, dijo aquellas conocidas palabras: "Verdaderamente el arte está metido en la naturaleza, quien puede arrancarlo, lo tiene". Arrancar significa aquí extraer la escisión y abrir la escisión con el buril en la plancha. Pero inmediatamente hacemos la contrapregunta: ¿cómo ha de extraerse la escisión, si no es como escisión, o sea, si previamente, como contienda de medida y desmedida, no se la trae a lo abierto por el pro-yecto creador? Ciertamente se halla en la naturaleza una escisión, medida y límite y un poder-pro-ducir ligado a ello, el arte. Pero igualmente cierto es que este arte en la naturaleza recién llega a ser manifiesto a través de la obra, porque originariamente está metido en la obra.

La preocupación por la realidad de la obra pretende aparejar el terreno para que encontremos el arte y su esencia en la obra real. La pregunta hacia la esencia del arte, el camino del saber acerca de ella, ha de ser puesto nuevamente sobre un fondo. La respuesta a la pregunta es, como toda respuesta genuina, sólo el extremo alcance del último paso de una larga secuencia de pasos interrogativos. Toda respuesta sólo permanece en vigor como respuesta en tanto esté arraigada en el preguntar.

La realidad de la obra no sólo se nos ha hecho más clara, sino, a la vez, esencialmente más rica desde su ser-obra. Al ser-creado de la obra pertenecen tan esencialmente los creadores como los guardas. Pero la obra es la que posibilita a los creadores en su esencia y que necesita desde su esencia a los guardas. Si el arte es el origen de la obra, entonces significa esto, que él hace surgir en su esencia lo esencialmente co-perteneciente en la obra: creadores y guardas. Pero ¿qué es el arte mismo, para que con justicia lo llamemos un origen?

En la obra está en obra el acontecer de la verdad, y ello según el modo de una obra. Conforme a ello se determinó previamente la esencia del arte como el poner-se-en-obra de la verdad. Pero esta determinación es conscientemente anfibológica. Por una parte afirma: arte es el fijar de la verdad se-instalante en la figura. Eso acontece en el crear en cuanto *pro*-ducir de la no-ocultación de lo siente. Pero, poner en obra, a la vez, significa: el poner-en-marcha y en-acontecimiento del ser-obra. Lo cual acontece como guarda. Por lo tanto el arte es: la creante guarda de la verdad en la obra. *Entonces es el arte un devenir y un acontecer de la verdad.* ¿Surge, entonces, la verdad de la nada? De hecho sí, si con la nada se mienta el mero no de lo siente, y si lo siente está representado como aquello habitualmente antemano, que posteriormente por el estar-ahí de la obra llega a la luz y se derrumba como lo siente sólo presuntamente

verdadero. Desde lo antemano y habitual jamás se descifra la verdad. Antes bien, la apertura de lo abierto y el clareo(claro) se lo siente, acontece sólo en cuanto se proyecta la abertura que arriba en la yección.

Verdad como clareo(claro) y ocultar de lo siente, acontece en cuanto se la poetiza. *Todo arte* –en cuanto hacer acontecer el arribo de la verdad de lo siente– es, en cuanto tal, *en esencia, poesía.** La esencia del arte, en la que sobre todo descansan la obra de arte y el artista, es el poner-se-en-obra de la verdad. Desde la esencia poetizante del arte, acontece que ella descerraja un lugar abierto en medio de lo siente, en cuya abertura todo es otramente que de ordinario. En virtud del proyecto, puesto en obra, de la no-ocultación de lo siente que se yecta-hacia nosotros, todo lo habitual y facultad de dar y guardar el ser en cuanto medida. Pero lo raro en esto es que la obra no influye de ningún modo sobre lo siente sido-hasta-ahora a través de relaciones de efecto causal. La efectividad de la obra no consiste en un efectuar. Ella descansa en una mutación –aconteciente desde la obra– de la no-ocultación de lo siente, y esto significa: del ser.

Pero Poesía no es ningún inventar que divaga a capricho, ni ningún evadirse del mero representar e imaginar, hacia lo irreal. Lo que la Poesía, en cuanto proyecto clareador, despliega de no-oculto y yecta hacia adelante hacia la escisión de la figura, es lo abierto, que ella hace acontecer, y de tal manera que ahora lo abierto recién en medio de lo siente hace que esto siente ilumine y suene. En la mirada de esencia sobre la esencia de la obra y su relación con el acontecimiento de la verdad de lo siente, se hace cuestionable si la esencia de la Poesía, y eso dice a la vez del proyecto, pueda pensarse suficientemente a partir de la imaginación y de la fantasía.

Fijemos aquí la esencia de la Poesía, experienciada ahora en su extensión, pero no por ello indeterminada, como algo digno de pregunta, sobre lo que recién vale reflexionar.

Si todo arte es en esencia Poesía, entonces habrá que reducir la arquitectura, la pintura, la música a la poesía. Eso es una pura arbitrariedad. Ciertamente lo es, mientras creamos que las mencionadas artes son subespecies del arte de lenguaje, si se nos permite caracterizar la poesía con este título mal interpretable. Pero la poesía es sólo uno de los modos del proyectar clareador de la verdad, o sea, del Poetizar en este sentido más alto. Sin embargo, la obra de lenguaje, la Poesía en el sentido estricto, tiene una posición destacada en la totalidad de las artes.

Para ver esto, sólo se necesita un concepto recto del lenguaje. En la representación corriente, el lenguaje vale como una especie de comunicación. Sirve para la entrevista, para el convenio, en general, para

entenderse. Pero el lenguaje no es sólo y primeramente una expresión oral o escrita de lo que se ha de comunicar. No tan sólo reexpide lo manifiesto y encubierto como lo así mentado, en palabras y proposiciones, sino que el lenguaje lleva primerísimamente lo siente, en cuanto siente, a lo abierto. Donde ningún lenguaje esencia, como en el ser de la piedra, de la planta y del animal, ahí tampoco hay apertura alguna de lo siente y en consecuencia tampoco tal de lo no-siente y de lo vacío.

En cuanto el lenguaje nombra por primera vez lo siente, tal nombrar recién lleva lo siente a la palabra y al aparecer. Este nombrar nombra* lo siente a su ser *desde* éste. Tal decir es un proyectar de lo claro en el que se anuncia, como qué llega lo siente a lo abierto. Proyectar es el desencadenar de una yección, en cuanto cual la no-ocultación se envía a lo siente como tal siente. El anunciar proyectante de inmediato deviene renuncia a todo oscuro enredo en que lo siente se encubre y sustrae.

El decir proyectante es Poesía: lo dicho (el mito) del mundo y de la tierra, lo dicho del (campo de) juego de su contienda y con ello lo dicho del sitio de toda proximidad y lejanía de los dioses. La Poesía es lo dicho de la no-ocultación de lo siente. El lenguaje de cada caso es el acontecimiento de aquel decir en el cual históricamente le sale a un pueblo su mundo y la tierra se guarda como lo cerrado. El decir proyectante es aquel que en el aparejar de lo decible trae, a la vez, al mundo lo indecible en cuanto tal. En tal decir se pre-acuñan para un pueblo histórico los conceptos de su esencia, es decir, de su co-pertenencia a la historia universal.

La Poesía está pensada aquí en un sentido tan lato y a la vez en tan íntima unidad de esencia con el lenguaje y la palabra, que debe quedar abierto si el arte, y en todos sus modos –desde la arquitectura hasta la poesía–, agota la esencia de la Poesía.

El lenguaje mismo es Poesía en el sentido esencial. Pero porque el lenguaje es aquel acontecimiento, en el cual, para el hombre, se franquea en cada caso lo siente recién en cuanto siente, por eso la poesía –Poesía en el sentido restricto– es la Poesía originarísima en el sentido esencial. El lenguaje no es Poesía por ser proto-poesía, sino que la poesía acaece en el lenguaje porque este guarda la esencia originaria de la Poesía. Pintar, esculpir y construir, en cambio, acontecen siempre ya y siempre sólo en lo abierto de lo dicho y del nombrar. Este los trans-rige y los guía. Por eso quedan siendo caminos y modos peculiares como la verdad se (di)rige a la obra. Son en cada caso un Poetizar peculiar dentro del clareo(claro) de lo siente, que ha acontecido ya e inadvertidamente en el lenguaje.

El arte, en cuanto poner-se-en-obra de la verdad, es Poesía. No sólo el

crear de la obra es Poético, sino también es igualmente Poético, sólo que en su modo peculiar, el guardar de la obra; porque una obra solamente es real en cuanto obra, si nos desplazamos a nosotros mismos de nuestra habitualidad y nos desplazamos hacia dentro de lo abierto(inaugurado) por la obra, para así llevar a pararse nuestra esencia misma en la verdad de lo siente.

La esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la institución de la verdad. La institución la entendemos aquí en un triple sentido: instituir como donar, instituir como fundar e instituir como principiar. Pero la institución sólo es real en la guarda. Así a cada modo del instituir corresponde uno del guardar. Esta construcción-de-esencia del arte sólo la podemos hacer visible en poquísimos trazos e incluso sólo hasta donde la anterior caracterización de la esencia de la obra nos ofrece una primera indicación en tal sentido.

El poner-se-en-obra de la verdad hiende lo insólito y derriba a la vez lo sólito y lo que se tiene por tal. La verdad que se abre (inaugura) en la obra no se puede deducir ni acreditar desde lo sido-hasta-ahora. Lo sido-hasta-ahora es refutado en su realidad exclusiva a través de la obra. Lo que el arte instituye, por eso, jamás puede ser compensado y suplido por lo antemano y disponible. La institución es una profusión, una donación.

El proyecto poetizante de la verdad, que como figura se pone en la obra, tampoco se consuma en lo vacío e indeterminado. La verdad, más bien, es yectada hacia los guardas por venir, es decir, hacia una humanidad histórica. Lo yectado-hacia, sin embargo, no es nunca algo supuesto arbitrariamente. El proyecto verdaderamente poetizante es la apertura de aquello, hacia lo cual el Dasein ya ha sido yectado(arrojado) en cuanto histórico. Esto es la tierra y para un pueblo histórico su tierra, el fondo(fundamento) que se cierra, sobre el cual descansa con todo lo que, todavía oculto para sí mismo, ya es. Pero es su mundo el que rige desde la relación del Dasein con la no-ocultación del ser. Por eso que toda la dotación del hombre debe ser extraída del fondo cerrado en el proyecto y puesta expresamente sobre éste. Así recién el fondo se funda como el fondo que carga.

Porque es un tal traer, todo crear es un extraer (traer, sacar agua de una fuente)*. El subjetivismo moderno malinterpreta indudablemente lo creativo en el sentido del logro genial de un sujeto autocrático. La institución de la verdad no es solamente institución en el sentido de la donación libre, sino, a la vez, en el sentido del fundar que echa los fundamentos. El proyecto poetizante viene de la nada en el sentido de que nunca toma su don desde lo corriente y sido-hasta-ahora. Sin embargo, no

viene nunca de la nada en cuanto lo yectado-hacia por él, es el destino precontenido del Dasein histórico mismo.

Donación y fundación tienen en sí lo sin-mediación de lo que llamamos un principio. Pero esto sin-mediación del principio, lo peculiar del salto desde lo no-mediatizable, no excluye sino incluye que el principio se apareje más larga e inadvertidamente. El auténtico principio es, en cuanto salto, siempre un salto adelante en el cual ya se ha saltado todo lo por venir, si bien como algo encubierto. El principio ya contiene oculto el fin. Evidentemente, el principio genuino no tiene nunca lo incipiente de lo primitivo. Porque carece del salto adelante y del salto que dona y funda, lo primitivo es carente de futuro. No es capaz de seguir librando de sí, porque no contiene algo otro que aquello dentro de lo cual está aprisionado.

El principio, al contrario, contiene siempre la infranqueada abundancia de lo insólito, es decir, de la contienda con lo sólito. Arte en cuanto Poesía es institución en el tercer sentido de institución en cuanto principio, es decir, de la instigación de la contienda de la verdad. Siempre cuando lo siente en totalidad como lo siente mismo exige la fundación en la abertura, llega el arte a su esencia histórica en cuanto institución. Aconteció en Grecia por primera vez en Occidente. Lo que de ahí en adelante se llama ser, fue puesto paradigmáticamente en obra. Lo siente en totalidad así abierto (inaugurado), fue transformado luego en lo siente en el sentido de lo creado por Dios. Lo cual sucedió en el medioevo. Tal siente fue transformado nuevamente en el comienzo y el transcurso de los tiempos modernos. Lo siente devino objeto dominable y penetrable por el cálculo. Cada vez irrumpía un mundo nuevo y esencial. Cada vez tuvo que instalarse la abertura de lo siente a través de la fijación de la verdad en la figura, en lo siente mismo. Cada vez aconteció una no-ocultación de lo siente. Ella se pone en obra, poner que consuma el arte.

Siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un principio, llega un (im)pulso a la historia, principia recién o recomienza historia. Historia no mienta aquí la sucesión de cualesquiera acontecimientos, por importantes que sean. Historia es el desplazamiento de un pueblo a su tarea como desplazamiento hacia dentro de su dotación.

El arte es el poner-se-en-obra de la verdad. En esta proposición se oculta una anfibología esencial, en virtud de la cual la verdad es a la vez el sujeto y objeto del poner. Pero objeto y sujeto son aquí nombres inadecuados. impiden pensar esta esencia anfibológica, tarea que ya no pertenece a esta meditación. El arte es histórico y en cuanto histórico es la guarda creadora de la verdad en la obra. El arte acontece como Poesía. Esta es institución

en el triple sentido de donación, fundación y principio. El arte en cuanto institución es esencialmente histórico. Eso no significa sólo que el arte tenga una historia, en el sentido externo, que advenga entre muchas otras cosas en la mudanza de los tiempos y con ello se transforme y perezca y ofrezca los mutantes aspectos de la historia. El arte es historia en el sentido esencial: funda historia.

El arte hace surgir (saltar) la verdad. El arte asalta como instituyente guarda, la verdad de lo siente en la obra. Asaltar algo, traerlo al ser en el salto instituyente desde la procedencia esencial, eso significa la palabra origen (proto-salto [Ursprung]).

El origen (protosalto) de la obra de arte, o sea, a la vez de los creadores y guardas, es decir, del Dasein histórico de un pueblo, es el arte. Esto es así, porque el arte es en su esencia un origen (protosalto): un modo destacado como la verdad deviene siente, es decir, histórica.

Preguntamos por la esencia del arte. ¿Por qué preguntamos así? Preguntamos así, para preguntar con más propiedad, si en nuestro Dasein histórico, el arte es un origen(protosalto) o no lo es, si lo puede y debe ser y en qué circunstancias.

Tal reflexionar no puede forzar al arte y su devenir. Pero este saber reflexivo es el aparejar provisorio y porende inevitable para el devenir del arte. Solamente tal saber apareja a la obra el espacio, a los creadores el camino y a los guardas la posición.

En tal saber, que sólo puede crecer lentamente, se decide si el arte puede ser un origen, para luego deber ser un salto adelante o si sólo debe quedar como un agregado y entonces sólo puede ser conllevado como un fenómeno devenido usual de la cultura.

¿Estamos en nuestro Dasein históricamente en el origen? ¿Sabemos, es decir, acatamos la esencia del origen(protosalto)? ¿O ya sólo nos remitimos en nuestra conducta hacia el arte a cultos conocimientos de lo pasado?

Para este o-esto-o-aquello y su decisión hay una señal inequívoca. Hölderlin, poeta cuya obra está en vísperas de ser afrontada por los alemanes, la ha nombrado, al decir:

"Schwer verlässt *

Was nahe dem Ursprung wohnet, den Ort."

Die Wanderung IV, 167

* "difícilmente abandona
lo que cerca habita del origen, el lugar."

EPILOGO

Las reflexiones precedentes tocan el enigma del arte, enigma que es el arte mismo. Lejos está la pretensión de resolver el problema. La tarea es ver el enigma.

Casi desde el comienzo de una contemplación propia acerca del arte y del artista, este contemplar se llamó estético. La estética toma la obra de arte como objeto y ciertamente como objeto de la αἴσθησις, del percibir sensible en el sentido lato. Hoy este percibir se llama vivencia. El modo como el hombre vivencia el arte, explicaría su esencia. La vivencia no es tan sólo para el goce del arte, una fuente paradigmática, sino igualmente para el crearlo. Todo es vivencia. Pero quizá la vivencia es el elemento en el que muere el arte. El morir opera tan lentamente, que necesita algunos siglos.

Ciertamente se habla de las obras inmortales del arte y del arte como un valor eterno. Así se habla en aquel lenguaje, que cuando se trata de las cosas esenciales, no las toma con demasiada exactitud, porque teme que tomarlas con exactitud signifique finalmente: pensar. ¿Qué miedo es hoy mayor que el de pensar? ¿Tiene algún contenido y consistencia, hablar de obras inmortales y del valor eterno del arte? ¿O es esto sólo modos de hablar a medio pensar en un tiempo en que el gran arte, conjuntamente con su esencia, se ha retirado del hombre?

En la meditación más abarcadora —porque está pensada desde la metafísica— hacia la esencia del arte, que posee el occidente, en las *Lecciones sobre Estética* de Hegel, están las proposiciones:

"Para nosotros el arte ya no vale como el modo supremo en el cual la verdad se procura existencia". (WW.X,1,S.134) "Bien se puede esperar, que el arte progrese y se perfeccione cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu". (id. S.135) "En todas estas relaciones, el arte, por el lado de su destino supremo, es y queda para nosotros algo pasado". (X,1,S.16).

No se puede eludir el dicho que Hegel enuncia en estas proposiciones, constatando: desde que la Estética de Hegel fue expuesta por última vez en la Universidad de Berlín durante el invierno de 1828/29, hemos visto surgir muchas y nuevas obras de arte y tendencias artísticas. Hegel nunca quiso negar esta posibilidad. Sólo que la pregunta subsiste: ¿es aún el arte un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro Dasein histórico, o ya no lo es? Pero si ya no lo es más, queda la pregunta de por qué esto es así. La decisión sobre el dicho de Hegel aún no

ha ocurrido; porque detrás de este dicho está el pensar occidental desde los griegos, pensar que corresponde a una verdad de lo siente ya acontecida. La decisión sobre el dicho ocurre, si es que ocurre, desde esta verdad de lo siente y acerca de ella. Hasta aquí el dicho queda vigente. Sólo por eso es necesaria la pregunta, si la verdad que dice el dicho, es definitiva y como sería entonces, si así fuera.

Tales preguntas, que ora nos atacan más claramente, ora sólo desde lo indefinido, sólo se pueden preguntar, si previamente pensamos la esencia del arte. Intentamos andar algunos pasos, en cuanto ponemos la pregunta hacia el origen de la obra de arte. Importa, poner en la mira el carácter de obra de la obra. Lo que aquí mienta la palabra origen, está pensado desde la esencia de la verdad.

La verdad, de la que se habla, no coincide con lo que se conoce bajo este nombre y que se atribuye como cualidad al conocer y a la ciencia, para diferenciar contra ella lo bueno y lo bello, que valen como nombres para los valores de la conducta no teorética.

La verdad es la no-ocultación de lo siente en cuanto de lo siente. La verdad es la verdad del ser. La belleza no adviene junto a esta verdad. Cuando la verdad se pone en la obra, aparece. Este aparecer –en cuanto este ser de la verdad en la obra y en cuanto obra– es la belleza. Lo bello pertenece así al acaecer de la verdad. No es sólo relativo al gusto y únicamente en cuanto objeto de este. Lo bello descansa, no obstante, en la forma, pero solamente porque la f o r m a (lat) se clareó en su tiempo desde el ser en cuanto la sientidad de lo siente. A la sazón el ser acaeció como εἶδος. La ἰδέα se conforma a la μορφή . El συνολον la totalidad unida de μορφή y ὑλη o sea, el ἔργον es en el modo de la ἐνεργεια. Este modo de la presencia deviene la a c t u a l i t a s del ens actu. La actualitas deviene la realidad. La realidad deviene la objetividad. La objetividad deviene vivencia. En el modo en que lo siente es (en cuanto) lo real para el mundo occidentalmente determinado, se oculta un peculiar ir junto de la verdad con la belleza. A la mutación de la esencia de la verdad corresponde la historia de la esencia del arte occidental. Tal arte es tan poco concebible desde la belleza tomada en sí, como desde la vivencia, supuesto que el concepto metafísico del arte alcance hasta la esencia del arte.

SUPLEMENTO

En las páginas 35 y 40 se le impone al lector atento una dificultad esencial, por el hecho que las expresiones 'fijar la verdad' (Feststellen der Wahrheit: poner fijo la verdad) y '(dejar)hacer acontecer el arribo de la verdad' parecen no poder ser puestos jamás en armonía. Porque en el 'fijar'(Feststellen) hay un querer que bloquea y, por lo tanto, impide todo arribo. Contrariamente se anuncia en el *(dejar)hacer* acontecer un conformarse (por el 'lassen' alemán:dejar) y, a la vez, un no querer que pone en libertad.

La dificultad se resuelve si pensamos el fijar en el sentido que está mentado a lo largo de todo el texto, es decir, sobre todo en la determinación directriz del *'poner*-en-obra'(ins-Werk-*setzen).* Al 'stellen' (parar) (de Feststellen: fijar o poner fijo) y al 'setzen' (ins-Werk-setzen: poner-en-obra) pertenece también el 'legen'(poner-colocar), siendo los tres mentados unitariamente en el ponere latino.

Poner(stellen) lo debemos pensar en el sentido de θέσις. Así se dice en pág. 33: "Poner y ocupar están pensados siempre (!) aquí en el sentido griego de θέσις que mienta un (ex)poner en lo no-oculto". El 'poner'(setzen) griego dice: poner, parar(stellen) en cuanto hacer parar p. ej. una estatua (erstehenlassen), dice: 'poner'(legen), colocar, depositar(niederlegen) una ofrenda sagrada. 'Stellen' y 'legen' (parar, poner) tienen el sentido de ducir *pro* hacia lo abierto, hacia lo presente, a saber, 'dejar(hacer)estar delante'(vorliegenlassen). 'Setzen' y 'stellen' (poner y parar) no significan aquí en parte alguna el provocador oponerse(al sujeto-yo). El estar parado(puesto) de la estatua (es decir, el pre-senciar del aparecer contemplante) es otro que el estar-parado(—puesto) del objeto (en el sentido de ob-jectum). 'Stehen' (estar parado, puesto) (cf. pág. 15) es la constancia de la aparición. Al contrario, tésis, antítesis, síntesis, mientan en la dialéctica de Kant y del idealismo alemán un 'stellen'(parar, poner) dentro de la estera de la subjetividad de la conciencia. Consecuentemente, Hegel ha interpretado —con justicia desde su posición— la θέσις en el sentido de la posición (setzen) inmediata del objeto. Por lo tanto, este poner (setzen) es para él aún no verdadero, porque aún no está mediatizado por la antítesis y la síntesis. (cf., ahora: *Hegel und die Griechen,* Festschrift für H.-G. Gadamer 1960).

Pero mantengamos en vista para el presente ensayo, el sentido griego para θέσις: dejar(hacer) estar delante (vorliegenlassen) en su aparecer y en su pre-sencia, entonces lo 'fijo' ('Fest-') en el 'fijar' (feststellen: poner fijo)

no puede tener nunca el sentido de rígido, inmóvil y seguro.

'Fijo'('Fest'–) significa: cernido en un contorno, estar metido en el límite (πέρας), traído(ducido) al contorno (de la escisión). (pág. 34 y siguientes). El límite, en el sentido griego, no bloquea, sino que el mismo duce (trae) en cuanto *pro*-ducido, lo que pre-sencia recién a la aparición. El límite da libertad hacia lo no-oculto; por su contorno para en la luz griega la montaña en su emerger y reposar. El límite que fija es lo que reposa –es decir, en la plenitud de la moción– todo esto vale de la obra en el sentido griego de ἔργον cuyo 'ser' es la ἐνέργεια que reúne en sí infinitamente más movimiento que las modernas 'energías'.

Así el 'fijar' (feststellen'), pensado rectamente, de ninguna manera puede estar en contradicción con el 'hacer(dejar)acontecer' (Geschehenlassen). Porque en primer lugar este 'dejar(hacer)' ('lassen') no es pasividad, sino supremo hacer, (cf. *Vorträge und Aufsätze* S.49) en el sentido de θέσις, de un 'obrar'('wirken') y un 'querer', que en el presente ensayo se caracteriza como "el extático dejarse meter del hombre existente a la no-ocultación del ser" (pág. 37). En segundo lugar el 'acontecer' del hacer(dejar)acontecer de la verdad, es la moción vigente en el clareo y ocultar, más precisamente aún, en su unión; a saber, la moción del clareo del ocultarse en cuanto tal, del cual proviene nuevamente todo clarearse. Este 'movimiento' incluso pide un fijar (Fest-stellen:poner fijo) en el sentido del *pro*-ducir, en el cual el ducir(traer) debe ser comprendido la significación nombrada en la pág. 34, en la medida que el pro-ducir creador es "más bien un recibir y un extraer dentro de la relación con la no-ocultación".

De acuerdo con lo aclarado hasta aquí, se determina la significación de la palabra usada en pág. 35 : 'a parato' ('Ge-stell'): la reunión del pro-ducir, del hacer(dejar) advenir hacia delante (Her-vor-ankommen-lassen, hacia la escisión en cuanto contorno (πέρας). Por el 'a-parato' ('Ge-stell') se aclara el sentido griego de μορφή en cuanto figura. En el hecho lo que se ha empleado más tarde como expresa palabra clave para la esencia de la técnica moderna, 'aparato', está pensado desde aquel aparato (*no* del montaje). Aquella conexión es esencial, porque es del destino del ser. El a-parato como esencia de la técnica moderna proviene del dejar(hacer)estar delante (vorliegenlassen), experienciado por los griegos, λόγος de la πόλις y θέσις griegas. En el parar(poner) del aparato, es decir, ahora: en el pro-vocar hacia el poner todo en seguridad (die Sicherstellung von allem), habla la pretensión de la ratio reddenda, es decir, del λόγον διδόναι de tal manera, que ahora esta pretensión asume el dominio de lo incondicionado en el aparato y que el representar (Vorstellen: poner(parar delante) se

reúne desde el percibir griego en el fijar (Feststellen: poner fijo) y asegurar (sicher-Stellen: poner seguro).

Por una parte, al oír las palabras fijar (Feststellen) y aparato (Ge-stell) en *El origen de la obra de arte* tenemos que sacarnos de la cabeza la significación contemporánea de (stellen) poner y aparato (Gestell), y por otra, no podemos pasar por alto, que y en qué medida el ser determinativo de la época moderna, el ser en cuanto a-parato (Ge-stell), proviene del destino occidental del ser y no está maquinado por los filósofos, sino destinado a los pensadores. (cf. Vorträge und Aufsätze S.28 u. S. 49).

Es difícil aclarar las determinaciones que en la pág. 33 son dadas en breve redacción sobre el 'instalar' y el 'instalarse de la verdad en lo siente'. Otra vez tenemos que evitar entender 'instalar' en el sentido según la conferencia *Das Wesen der Technik*, como 'organizar' y terminar. Más bien, el 'instalar' piensa en la mencionada "propensión de la verdad hacia la obra" de la pág. 34, para que la verdad en medio de lo siente —siendo ella misma obrante— devenga siente. (pág. 34).

Si meditamos en qué medida la verdad, en cuanto no-ocultación de lo siente, no dice otra cosa que la pre-sencia de lo siente en cuanto tal, es decir, *ser* (ver pág. 41), entonces el hablar del instalarse de la verdad, es decir, del ser, en lo siente, toca lo digno de pregunta de la diferencia ontológica. (cf. *Identität und Differenz*, 1957, S. 37 ff). Por eso se dice prudentemente *(El origen de la obra de arte* pág. 33): "Con la referencia al instalarse de la abertura de lo abierto, el pensar toca un recinto, que aún no puede ser analizado aquí". Todo el ensayo de *El origen de la obra de arte* se mueve a sabiendas y, sin embargo, tácitamente en el camino de la pregunta hacia la esencia del ser. La meditación sobre lo que sea el *arte*, está determinada entera y decisivamente sólo desde la pregunta hacia el *ser*. El arte no vale ni como un recinto de realización de la cultura, ni como una aparición del espíritu; el arte pertenece al *acaecimiento (Ereignis)*, desde el cual recién se determina el 'sentido del ser' (cf. *Ser y Tiempo)*. Lo que el arte sea, es una de aquellas preguntas a las cuales en el ensayo no se le da respuesta alguna. Lo que aparenta tales, son indicaciones para el preguntar (cf. las primeras proposiciones del epílogo).

A estas indicaciones pertenecen dos *importantes advertencias* (pág. 40 y 44). En ambas partes se habla de una 'anfibología'. En pág. 44 se menciona una 'anfibología esencial' en vista a la determinación del arte en cuanto 'poner-se-en-obra de la verdad'. Según esto la verdad es una

vez 'sujeto' y otra, 'objeto'. *Ambas* caracterizaciones quedan 'inadecuadas'. Si la verdad es el 'sujeto', entonces la determinación 'poner-se-en-obra de la verdad' dice: 'poner-*se*-en-obra de la verdad' (cf. pág. 40 y 15. El arte entonces, está pensado desde el acaecimiento (Ereignis). Pero el ser es convocación* al hombre, y no es sin ésta. Por lo cual el arte está determinado a la vez como 'poner-se-en-obra de la verdad' siendo la verdad *ahora* 'objeto' y el arte el crear y guardar humanos.

Dentro de la relación *humana* al arte, se da otra anfibología del poner-en-obra de la verdad, la que se nombra como crear y guardar en la pág. 40. Según la pág. 40 y la pág. 31, descansan tanto *obra* de arte como *artista* 'juntos' en lo esenciante del arte. En la frase: 'poner-en-obra de la verdad' en la cual queda indeterminado, pero determina*ble*, quién o qué en qué modo 'pone', se oculta la *relación del ser y la esencia del hombre(Menschenwesen);* la cual relación en esta versión ya está pensada inadecuadamente – una dificultad abrumadora, que me es clara desde el *Ser y Tiempo* y que después es tratada en múltiples versiones. (cf. por último *Zur Seinsfrage* y en el presente ensayo P.33: "Sólo esto sea señalado, que...").

Lo digno de cuestión aquí vigente, se concentra entonces en el lugar propiamente tal de la explicación, ahí donde se roza la esencia del lenguaje y de la Poesía; todo esto nuevamente sólo en vista a la copertenencia del ser y del decir.

Queda una inevitable emergencia, que el lector que naturalmente llega desde afuera al ensayo, de partida y por largo tiempo no se represente ni interprete el estado de cosas desde la región de la fuente de lo por pensar. Pero, para el autor mismo queda la emergencia, de hablar en las distintas estaciones del camino, en cada caso, en el lenguaje justamente oportuno.

NOTAS

Pág.	Nota:	
1	1	Esenciar: (wesen) verbo formado de esencia, del mismo modo como podríamos formar de 'azul' el verbo 'azulear'. (Una perífrasis engañosa de este verbo sería 'ser en cuanto esencia').
1	2	Experienciar: verbo formado de 'experiencia'. Erfahren' no lo traducimos por experimentar, ya que es un término que más bien pertenece al ámbito de las ciencias experimentales.
2	3	Lo antemano: (das Vorhandene) traducción literal del término alemán, que significa 'lo que está dado', 'lo que está ahora y antes, meramente ahí'. Esta voz está usada en diversas variaciones a lo largo del texto.
3	4	vivencia: (das Erlebnis)
3	5	siente: (das Seiende) tradicionalmente 'das Seiende' se traduce por 'ente' (lat: ens-entis; part. activo de 'esse' — ser). Pero como 'das Seiende' y ens significa lo que está siendo (o sea, lo que está en movimiento, en un devenir constante) y la palabra 'ente' en castellano ha perdido su contenido verbal, y lo que hay de devenir en ella se ha petrificado, hemos retraducido esta voz como 'lo siente' (participio activo de ser). El lector advertirá en la progresión del texto la importancia de haber vuelto al sentido original de ens-entis.
4	6	pobre cosa: variante del texto alemán, en el que se usa un modismo; para no caer fuera de la comprensión se buscó en castellano un modismo correspondiente. Texto ale-

mán: "Wir heissen zwar ein junges Mädchen, dass an eine übermässige Aufgabe gerât; ein noch zu junges Ding..."

5 7 lo pro-puesto: (das Vorliegende) usado en el sentido etimológico de 'puesto delante'.

5 8 pre-senciar (pre-sencia): (anwesen) verbo que se deriva de presencia, igual que de esencia, esenciar. Pre-senciar significa aproximadamente 'lo que esencia en cuanto presente'. Verbo inventado por Heidegger.

6 9 autómata: traducción un poco forzada de 'das Eigenwüchsige': 'lo-que-crece-por-sí-mismo', que mienta en alemán lo originario; 'autómata' está tomando etimológicamente: lo que se lanza por sí mismo.

7 10 La traducción se salta una palabra alemana 'Stimmung" que significa algo escasamente aproximado a sentimiento. El texto completo es: "...Gefühl oder Stimmung..." (...sentimiento o Gefühl...).

9 11 pre-parar: entenderlo como producir o facturar y además en el sentido etimológico de 'parar' delante', que se hará más significativo más adelante. (alemán: herstellen).

10 12 pro-ducir: entiéndase en el sentido corriente y a la vez en su significado etimológico: traer delante. (aleman: Hervorbringen).

10 13 forma: está usado en latín.

15 14 apertura con'p': significa inauguración en el sentido de la RAE 'acto de dar principio'. (Eröffnung). El verbo correspondiente será abrir y entre paréntesis 'inaugurar': Abrir(inaugurar). 'Apertura' está usado a diferencia de 'abertura': 'acción y efecto de abrir o abrirse' (Offen-

heit: estado de abierto), el verbo correspondiente será simplemente 'abrir'.

15 15 aparición: Schein

17 16 abertura: véase nota 14.

17 17 abre(inaugura): véase nota 14.

20 18 salir: (aufgehen) entiéndase de aquí en adelante 'salir en los múltiples sentidos de: (lat. salire:saltar, brotar) RAE 5 Aparecer, manifestarse, descubrirse (Salir el sol) RAE 6 Nacer, brotar (salir el trigo) RAE 15 ocurrir, sobrevenir u ofrecerse de nuevo una cosa. RAE 17 Tratándose de cuentas, resultar de la oportuna operación aritmética, que están bien hechas y ajustadas. RAE 28 Ir a parar, tener salida a un punto determinado.

20 19 Exponer (Aufstellen) que significa 'erigir', 'levantar', 'exponer'. Lo traducimos por'exponer' para mantener la raíz 'stellen' ('poner'). Heidegger usa toda una familia de palabras con esta raíz:

Herstellen: pre-parar (por eso entiéndase como pon-er delante)
Aufstellen: exponer
Feststellen: fijar (poner fijo)
Zurückstellen: re-poner
Ge-stell: a-parato

Véase para entender la raíz 'stellen' el suplemento.

21 20 mundear: verbo formado de mundo (welten)

22 21 pre-parar: ver nota 11.

25 22 contención: entiéndase contención de contienda, en el sentido de RAE: litigio trabado entre partes.

26	23	Dasein: término heideggeriano para designar la existencia humana. Ha sido traducido por Gaos: 'ser ahí'. Véase *Ser y Tiempo*.
27	24	parar: entiéndase como en la frase 'Juan para en casa de María'.
27	25	hacienda: (Gemächte) entiéndase L. como labor, faena (de facere, y 2, como dominio).
27	26	(campo de) juego: (Spielraum) entiéndase como la disposición con que están unidas dos cosas, de suerte que sin separarse puedan tener movimiento, como las coyunturas, los goznes, etc.
28	27	claro(clareo); (Lichtung) en el término alemán está presente tanto la idea sustantiva como la verbal, por eso que traducimos 'Lichtung' tanto como claro que como clareo.
29	28	ocultar: (Verbergung) lo traducimos así para mantener la idea verbal que predomina en el alemán.
29	29	esencia: verbo.
31	30	se: reflejo.
31	31	obra de mano: Handwerk significa tanto artesanía, como oficio, como obra de mano. En este caso se usan los tres términos.
31	32	véase nota anterior. (oficio).
33	33	(de lo no) entiéndase de lo no-oculto.
33	34	(determinado): agregado por el traductor.
33	35	ocupar: véase el suplemento.

34	36	por ducir (por traer) paréntesis aclaratorio del traductor.
35	37	escisión: 'Riss': Sobre la base de la raíz 'Riss', que en alemán a la vez significa rasgo y rasgadura, se forman las palabras alemanas 'Grundriss', plano o rasgo fundamental o planta, 'Aufriss', alzado, y 'Umriss', contorno. El lector advertirá fácilmente la imposibilidad material de reproducir en español el juego de conceptos y palabras que el autor hace con las voces de su idioma.
35	38	contorno, planta: véase nota anterior.
35	39	alzado, planta y contorno: todas formas del 'Riss', véase nota 37.
35	40	conformadura: 'Fuge' en el sentido de juntura.
37	41	hiende y derriba: las dos voces en alemán están formadas de la raíz "stossen' (aufstossen – umstossen) con la
37	42	
37	43	cual también está formado 'Anstoss' impulso y 'Stoss' pulso (im)pulso. Por eso el (im)pulso múltiple se tiene que entender el 'Stoss' del 'anstossen' y del 'umstossen'
37	44	contención: en este caso específico entiéndase como acción y efecto de contener (Verhaltenheit).
37	45	guarda: 'Bewahrung' como en la palabra alemana está la raíz 'wahr', verdadero, entiéndase como la 'guarda' en la verdad.
37	46	dejarse meter: entiéndase también como comprometer.
37	47	resolutividad (no-estar-cerrado): paréntesis conlleva el sentido etimológico de 'Ent-schlossenheit'.
38	48	exponer: para este caso específico entiéndase como exponer a un peligro.

41 49 Poesía y poesía: Heidegger utiliza la palabra alemana 'Dichtung' y la palabra latinizada 'Poesie'. Como esta distinción no puede hacerse en castellano, hemos traducido 'Dichtung' por Poesía con mayúscula y Poesie' por poesía con minúscula. Id. sucede con los verbos y adjetivos correspondientes.

42 50 nombra: entiéndase también en el sentido de elegir o señalar a uno para un cargo, empleo u otra cosa.

43 51 crear (sacar agua de una fuente) 'schöpfen' en alemán tiene tanto la connotación de 'crear' como la de 'extraer', 'sacar'.

45 52 Saltar: en este párrafo Heidegger hace un juego conceptual fundado en la raíz 'springen'. 'Entspringen', surgir (asaltar), 'erspringen' asaltar, 'Ursprung' protosalto (origen), 'Vorsprung' salto adelante, o adelantamiento.

1

EDICIONES DEPARTAMENTO ESTUDIOS HUMANISTICOS